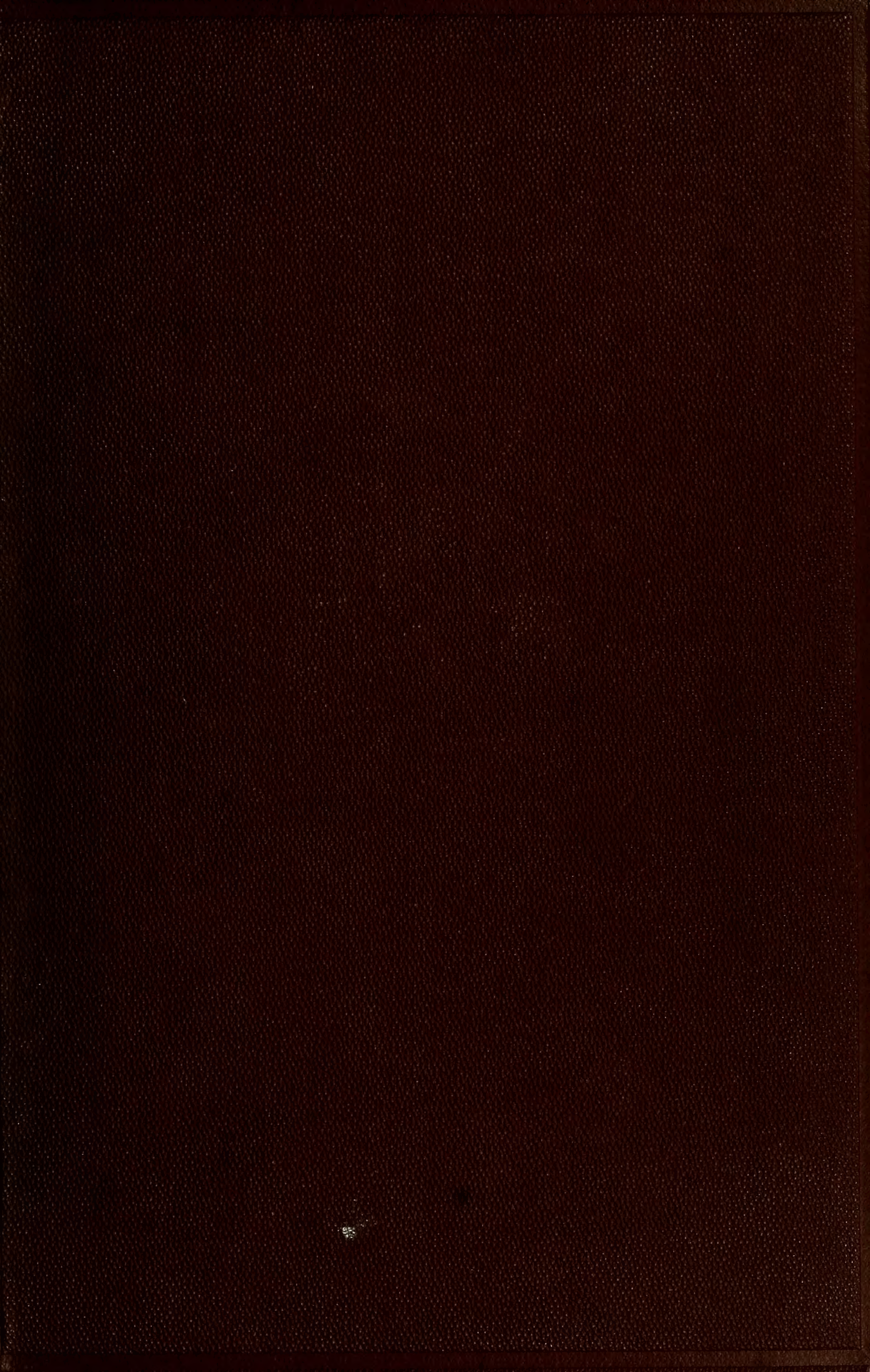




Over Reference Sh.
NOT TO BE TAKEN FROM LIBRARY
Library of
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
PERIODICAL
Wellesley College.
Presented by
Prof. E. N. Horsford,
Camb, Mass.
No 24366



GAZETTE

DES

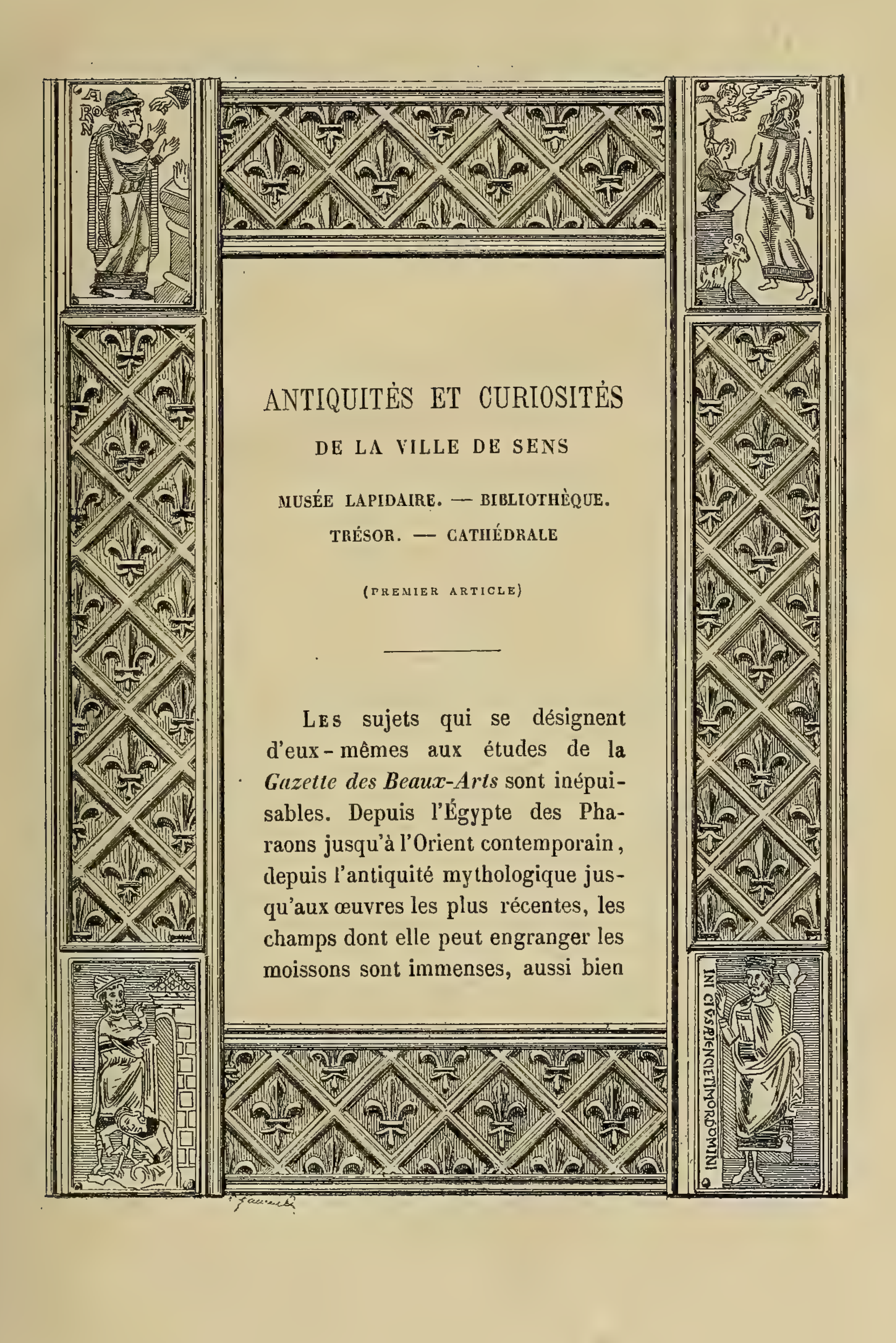
BEAUX-ARTS

VINGT-DEUXIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME VINGT ET UNIÈME


A Quantin imprimeur
7 S. Benoit, 7 à Paris


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
v.46
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1880
499



ANTIQUITÉS ET CURIOSITÉS

DE LA VILLE DE SENS

MUSÉE LAPIDAIRE. — BIBLIOTHÈQUE. TRÉSOR. — CATHÉDRALE

(PREMIER ARTICLE)

Les sujets qui se désignent d'eux-mêmes aux études de la *Gazette des Beaux-Arts* sont inépuisables. Depuis l'Égypte des Pharaons jusqu'à l'Orient contemporain, depuis l'antiquité mythologique jusqu'aux œuvres les plus récentes, les champs dont elle peut engranger les moissons sont immenses, aussi bien

dans le temps que dans l'espace. Que ce soit un édifice ou un musée, une galerie privée ou la vente d'une collection importante, une exposition archéologique ou un salon d'œuvres récentes, l'étude d'une œuvre unique ou la biographie et l'œuvre entier d'un architecte, d'un sculpteur, d'un peintre ou d'un graveur, à quelque époque et à quelque nationalité qu'ils appartiennent, les sujets ne lui manqueront jamais. Les uns se produisent incessamment à l'état d'actualités, et ceux qui ont été indiqués ou même traités se renouvellent, grâce aux découvertes de l'érudition et aux discussions de la critique. On n'y a pourtant traité que — très incidemment une nature de sujets intéressants : les richesses artistiques d'une ville, prises dans leur ensemble et dans les variétés de son caractère personnel.

A coup sûr, la ville de Sens, l'antique Agendicum, est bien connue, et l'on en a beaucoup parlé. En dehors même des ouvrages particulièrement locaux, comme ceux de Tarbé, de Victor Petit et de MM. Quantin et Gustave Julliot, il en est question, et de la façon la plus curieuse, dans plus d'un livre. Le *Voyage littéraire* des deux religieux bénédictins Dom Martène et Dom Durand, publié en 1717 ; le *Voyage dans le département de l'Yonne*, de Joseph Lavallée, publié en 1795 ; le *Voyage dans les départements du midi de la France*, de Millin, publié en 1807 ; le volume du Congrès archéologique tenu à Sens en 1847 ; le *Bulletin de la Société archéologique de Sens*, fondée en 1844 ; le récent *Voyage en Bourgogne* de M. Montégut ; bien d'autres livres encore en ont parlé, mais on y peut toujours revenir.

La ville en elle-même n'a rien de bien particulier. Quoiqu'il soit l'œuvre de Boffrand, le pont, encore en dos d'âne, qui va de l'île ou faubourg d'Yonne à la ville, ne vaut que par le paysage, agréablement modéré. Les promenades sont plantées de beaux arbres ; les rues sont propres et toujours arrosées par des ruisseaux, qu'on n'arrête que pendant les heures du marché. Sur la place Montès, l'ancienne place d'un cloître, ainsi nommée en l'honneur d'un chef gaulois cité par César, — il est vrai qu'à Sens aussi la petite rue des Quatre-Vents a été baptisée du nom de rue Brennus, — il y a une bonne statue en bronze, par M. Droz, du grand chimiste Thénard. Mais il y a peu de maisons anciennes. Celle de la rue du Tambour-d'Argent n'a qu'un débris de son élégante décoration extérieure à pilastres cannelés du temps des Valois, et deux cartels y portent de belles devises ; l'une grecque : οἶκος φίλος, οἶκος ἄριστος, — maison amie, maison très bonne ; — l'autre latine : UNUS DEUS, PLURES AMICI, — un seul Dieu et plusieurs amis. Il n'y a plus d'autres maisons de bois que les deux qui se trouvent côte à côte au

coin de la rue d'Alsace et de la rue Jean Cousin; l'une, celle du Marché aux porcs, se carre avec l'ajourage d'un porche angulaire, et le poteau cornier de l'autre se branche des rinceaux de l'arbre généalogique du Christ sortant de la poitrine de Jessé endormi. On y a peint naïvement une date du XIIIe siècle, alors que la maison est sans conteste et tout entière du commencement du XVIe siècle ou tout au plus de la fin du XVe. Elle a certainement appartenu à un tanneur-mégissier; on voit, en effet, sur un écusson, des attributs qui ne laissent aucun doute, deux couteaux à écharner adossés et passés dans le cercle de fer qui sert de moule pour faire des mottes avec les écorces, devenues un tan inutile.

S'il n'y avait que cela, il n'y aurait rien à en dire; mais les débris des remparts gallo-romains ont constitué un incomparable musée, le trésor de la cathédrale est encore riche, à cause de morceaux précieux et uniques de plus d'un genre, et la cathédrale, avec la salle synodale et l'archevêché, est d'un intérêt et d'une valeur exceptionnels. C'est là ce qu'il faut décrire et dessiner encore pour le mettre une fois de plus sous les yeux et montrer qu'il faut l'aller voir; c'est là aussi ce qui divisera tout naturellement cette étude en trois parties : le Musée lapidaire et la Bibliothèque, le Trésor, la Cathédrale et ses tombeaux.

Sans croire que les Senons aient été fonder Sienne en Italie, il n'en est pas moins vrai qu'ils étaient un des peuples importants de la Gaule et que les Parisii n'étaient rien du tout à côté d'eux. Sens était une grande ville quand Lutèce était encore toute petite ; après avoir été la capitale des Senones, elle était devenue la métropole de la quatrième Lyonnaise, l'une des dix-sept provinces de la Gaule. Aussi les restes romains y ont-ils été nombreux. MM. Julliot et Belgrand viennent d'étudier le tracé et les restes de l'aqueduc romain qui amenait l'eau dans la ville, et les annalistes de Sens ont conservé le souvenir de plus d'une découverte de mosaïques. En 1620, on en a trouvé aux Tanneries du faubourg Saint-Pregtz et, en 1645, dans un enclos voisin; à la fin du XVIIe siècle, on en a trouvé dans le même faubourg, rue de la Blanchisserie, et, à de longs intervalles, en 1549, en 1791, en 1840, on en a trouvé sur la promenade Saint-Didier. C'est toujours le hasard des fouilles, entreprises dans un autre but, qui a fait découvrir ces mosaïques, dont la présence emporte, outre l'existence de monuments, celle de maisons luxueuses et enrichies de toutes les splendeurs de la décoration architecturale. Tout récemment encore, — et celle-ci, qu'on a commencé à découvrir en 1876 et qui vient seulement d'être entièrement reconnue, est encore en place — on a trouvé, à sept ou huit pieds sous terre, ce qui est à Sens la profondeur de l'ancien sol romain, et on vient de mettre au jour, dans le jardin de la

maison de M. Adrien Hardy, à droite de la Grande-Rue, près de la rue Champ-Feuillard, autrefois Champ-feu-Guyard, une belle mosaïque, sur laquelle ont déjà écrit l'abbé Martigny, dans la *Gazette archéologique* de décembre 1877, et M. Julliot, dans le douzième volume du *Bulletin de Sens*. C'est un grand carré, plus large que haut, de cinq mètres à peu près sur trois, avec de fortes bordures de torsades et de méandres, qui sont plus larges sur les côtés. Le sujet central représente, sur un piédestal étroit, un vase à deux anses, rempli de branches feuillues, et, sur ses deux côtés, deux cerfs affrontés, dont l'un mâche une feuille verte qu'il a détachée d'une des branches posées dans le vase. Quand on ne connaissait encore que le cerf de gauche et qu'on pouvait supposer un bassin ou un édicule central, on a dit que ce devait être le pavage d'un baptistère. Le baptistère de Sens, s'il y en a eu un, aurait dû être plus près de la grande église, et la mosaïque peut, doit même être plus païenne que chrétienne. Un détail curieux est celui-ci. Tandis que le fond blanc et toutes les couleurs sont en cubes de marbre, les parties rouges, à cause de la difficulté de trouver assez de marbre de cette couleur, ne sont qu'en cubes de terre cuite, mélange qu'on rencontre quelquefois. Cette préoccupation de bon marché, aussi bien que les dimensions et la forme en largeur, font plutôt penser, au lieu d'un temple ou d'un grand édifice public, à un pavement d'atrium ou de salle d'une grande maison particulière. Le mélange de cubes de terre cuite peut faire descendre cette mosaïque à une époque un peu basse ; mais, fût-elle même d'un temps chrétien, ce qui n'est pas impossible, à cause du cerf, elle n'en est pas moins encore entièrement dans la donnée antique et romaine.

I

MUSÉE LAPIDAIRE

J'arrive au musée lapidaire réuni dans le jardin de l'hôtel de ville. Il est entièrement composé des débris sauvés depuis quarante ans, de la démolition des vieux remparts gallo-romains. De ceux-ci il subsiste à peine maintenant quelques morceaux le long de la promenade, à la droite de la ville, celui où se trouve la haute poterne du XIIIe siècle, si souvent dessinée, et les parties forcément conservées pour être devenues le soubassement des maisons modernes. Tout le reste a disparu, et la ruine en est récente. Dans la législation et la jurisprudence romaines,

les murailles des villes étaient sacrées et de droit divin; celles-ci ont duré au delà du moyen âge. Abandonnées à mesure et de moins en moins nécessaires, elles furent données par Louis XVI à la ville de Sens, en 1787, et plus tard une ordonnance royale du 2 décembre 1836 en autorisa l'aliénation complète à la seule réserve des antiquités au profit de la ville. La partie supérieure, dont le blocage était comme toujours revêtu d'un parement en petit appareil, traversé de chaînes horizontales de trois rangs de grandes tuiles plates, ne donnait que des matériaux. Il en était autrement du robuste soubassement, dont les assises régulières sont formées de pierres énormes. Soigneusement ravalées à l'extérieur, on avait mis à l'intérieur le côté gravé ou sculpté, ainsi noyé dans la masse. On en a beaucoup perdu; le musée lapidaire n'existait pas encore en 1845; un abri pour ces précieux restes n'a été décidé qu'à la fin de 1848, et l'organisation actuelle, qui est plus qu'insuffisante, ne date que de 1864; mais ce qu'on a sauvé, grâce aux efforts et au dévouement de la Société archéologique, tout ce qui est là réuni, fragments d'ornementation sculpturale, inscriptions entières ou mutilées, portions de bas-reliefs, stèles funéraires, vient de la démolition des murailles.

Il serait trop long de traiter ici, comme elle mériterait de l'être, et comme on le pourrait faire aujourd'hui, la question de l'époque à laquelle ont été construites les enceintes fortifiées des villes de la Gaule romaine. Si elles ne sont pas toutes de la même année, toutes sont de la même époque et sont nées du même besoin de défense; mais cette question est trop importante à Sens pour ne pas être au moins indiquée.

L'ancienne opinion, encore trop acceptée et courante, partant de ce fait incontestable qu'on retrouve dans la partie inférieure de toutes ces murailles des fragments de monuments somptueux, des inscriptions religieuses et des épitaphes funéraires, la chose sainte par excellence, les attribuait aux chrétiens, peu soucieux de tous ces restes d'une religion proscrite, et les descendait à l'époque des grandes invasions des Barbares. L'opinion actuelle les remonte, au contraire; elle les place sous l'administration romaine, et elle est de plus en plus disposée à les mettre à une seule époque, en les considérant comme l'exécution d'un plan à la fois nécessaire et général.

Pour Sens, la question est peut-être plus simple que pour aucune autre ville. Sans parler du siège et de la prise de Sens, en 613, par Clotaire, roi de Soissons, l'histoire d'Ammien Marcellin nous donne un point absolument fixe en nous apprenant qu'en 355 l'empereur Julien s'enferma dans Sens, et, trop faible pour repousser les Barbares, put tenir

assez longtemps pour qu'ils fussent forcés de lever eux-mêmes le siège. Ce n'est pas quand on se réfugie dans une ville, parce qu'on ne peut pas tenir la campagne, qu'on a le temps de construire des murailles. On en répare, on en fortifie les points faibles, mais on ne les fait pas sortir de terre quand on a l'épée de l'ennemi dans les reins. Il est donc impossible que les murailles de Sens ne soient pas antérieures au milieu du IVe siècle. Il est facile de les croire d'une époque plus reculée.

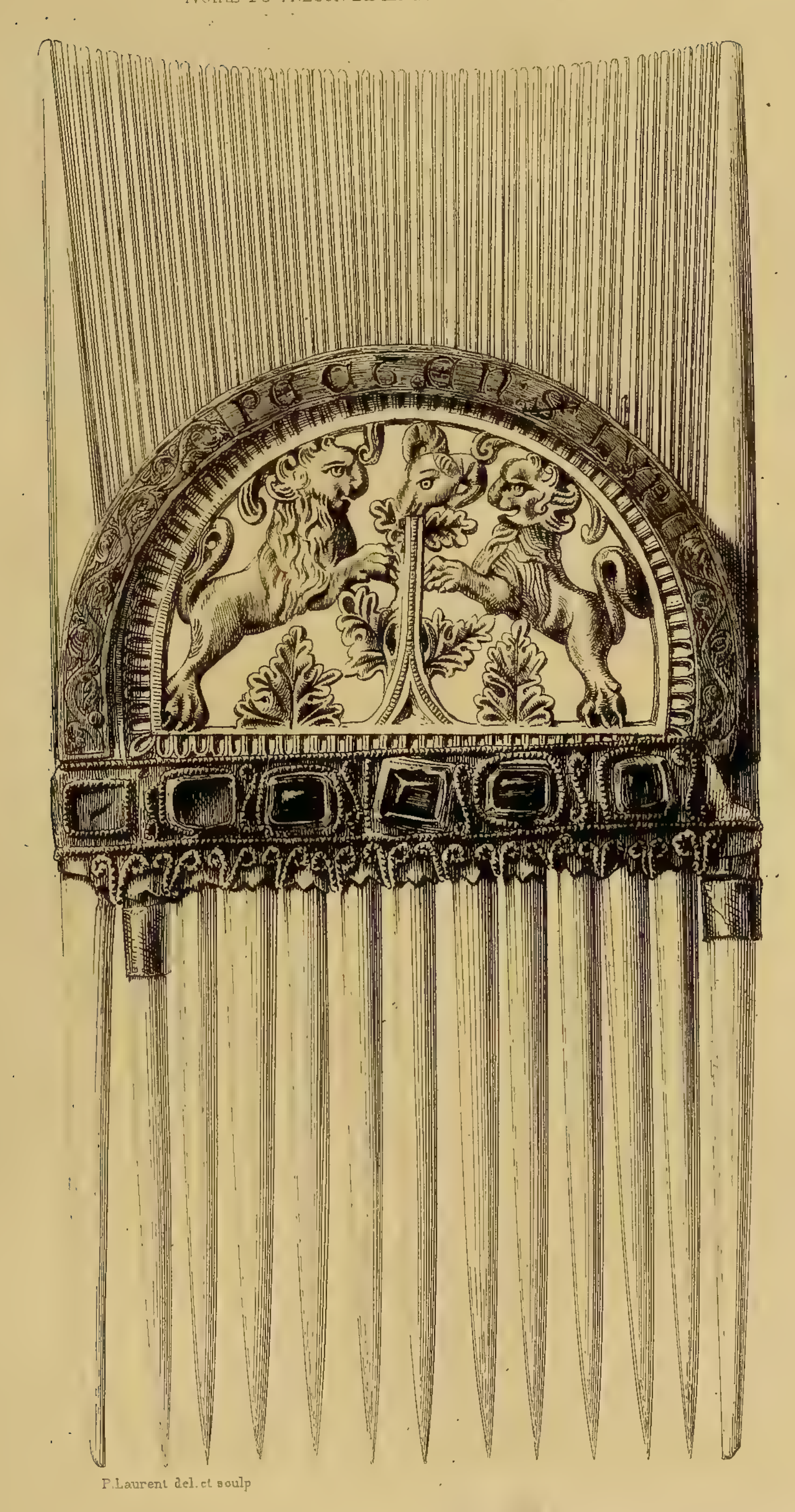
On a justement remarqué que ces sculptures et ces inscriptions sont le moins mutilées possible, placées, enterrées comme avec une sorte de piété, et que dans les murailles de Narbonne un certain nombre d'inscriptions avaient été encastrées dans le parement extérieur de manière à rester visibles. On a relevé et réuni les dispositions législatives des constitutions des empereurs, ordonnant la confection des murs de villes et permettant d'y employer les matériaux des temples. On s'est souvenu des Athéniens démolissant des temples encore inachevés et employant leurs matériaux à édifier les longs murs pour défendre leur ville contre les Perses. L'idée que les murailles des villes gauloises ont été l'œuvre des Romains et non des chrétiens devient donc par toutes ces raisons tout à fait plausible et naturelle.

Les monuments retrouvés viennent-ils à l'encontre? En aucune façon. On en est encore à y signaler un seul fragment chrétien. Le caractère épigraphique des lettres des inscriptions est le même; elles sont surtout du IIe siècle et ne descendent pas au delà du IIIe; sauf pour les monuments funéraires, qui, par leur condition même et leur nature privée, sont forcément moins soignés et plus inégaux, la sculpture est invariablement d'un grand air et d'une bonne époque, de celle où la civilisation romaine était dans toute la force et dans toute la fleur de sa richesse et de son expansion. Rien ne sent la barbarie des bas temps, et l'on arrive toujours à reconnaître que ce qui n'est pas du IIe siècle en est bien près et ne s'en éloigne que peu.

Ce sont les conclusions de M. Schuermans à propos des remparts de Tongres et d'Arlon, de M. de Grandmaison à propos de ceux de Tours, de M. Ledain à propos des belles découvertes de Poitiers, et c'est celle qu'il faut adopter pour les remparts de Sens. Les murailles romaines des villes de la Gaule sont une œuvre d'ensemble; il faut les mettre au milieu du IIIe siècle, et elles n'ont fait que servir plus tard aux chrétiens contre les dernières invasions des Barbares; elles ont été faites par les Romains dès que les premières invasions leur ont montré la nécessité de prémunir contre elles les grands centres de population.

Un fait également remarquable, qui se dégage peut-être mieux à

IVOIRE DU TRESOR DE LA CATHEDRALE DE SENS



P. Laurent del. et sculp

PEIGNE DE SAINT LOUP

Gazette des Beaux Arts

Sens que nulle autre part, est celui-ci, qui se joint aux raisons précédentes. Les murailles de Sens ont surtout, sinon même uniquement, été faites avec les monuments qui étaient en dehors de la ville. Les arènes et les thermes de Paris étaient sur la rive gauche et non dans l'île de Lutèce ; à Soissons, ce qu'on appelle le Château d'Albâtre est en dehors de l'enceinte. A Sens, la plupart des mosaïques découvertes sont de même, et tout le faubourg de Saint-Paul est plein de débris romains; ce qu'on appelle la Motte de Ciar est au bout de ce même faubourg, et les arènes étaient dans le faubourg de Saint-Savinien.

Quand il s'agit de tracer une enceinte, deux choses s'imposent à l'état de nécessités, réduire le périmètre et dégager les murailles en rasant tout ce qui pourrait servir d'abri et de point d'attaque à l'assaillant ; il faut tout autour une zone militaire à découvert. Dans des circonstances analogues et pour les besoins de la défense, le moyen âge a détruit non seulement des maisons, mais des abbayes et des églises. Les mêmes causes ont produit les mêmes effets, et les Romains, en élevant leurs murs, ont dû ne pas toucher à ce qui se trouvait dans l'enceinte adoptée, mais seulement à ce qui se trouvait en dehors ; le maintien en eût été nuisible, et les matériaux ainsi voisins se trouvaient en quelque sorte sous la main et comme à pied d'œuvre.

Les stèles funéraires sont nombreuses au Musée lapidaire, parce qu'il y en avait beaucoup dans les murailles, et cela devait être. Les tombeaux n'étaient qu'en dehors des villes, et les côtés de la route qui y amenait et qui en sortait étaient en réalité le grand cimetière. La voie Appienne, au sortir de Rome, était bordée de tombeaux, et, toutes proportions gardées, il n'y avait pas de villes importantes dont les chemins ne fussent bordés de même à leurs approches. Les tombeaux des murailles de Sens ne peuvent pas venir de l'intérieur de la ville.

Les arènes de Sens ont été reconnues dans le faubourg Saint-Savinien, et elles étaient grandes, puisque leur axe intérieur avait 71 mètres sur 48, alors que celui de Pola en a 73 sur 45 et le Colisée 86 sur 53 ; maison n'a pu en relever que l'emplacement, et il n'y a rien à y trouver. Comme, pour les établir, on avait profité de la disposition du terrain, il n'y avait que des escaliers, des gradins et des précinctions. Or, il n'y en a plus trace ; les pierres, en quelque sorte toutes taillées et comme prêtes, n'ont-elles pas servi à l'ouvrage des murailles? et la ruine des arènes n'a-t-elle pas été causée par l'érection de celles-ci?

J'ai prononcé le nom de la Motte de Ciar ; il en faut dire quelque chose, parce que les traces de ses ruines sont gigantesques et des plus curieuses. Elles sont au sud de Sens, à moins d'une demi-lieue, dans

une plaine bordée par l'Yonne et traversée par la fausse Vanne, creusée seulement dans les temps modernes pour le flottage du bois, et cette plaine est dominée à l'ouest par la colline de Saint-Bon, qui est sur l'autre rive de l'Yonne.

Le nom lui-même, la Motte du *Ciar* ou du *Cierre*, est énigmatique. On a voulu y voir la trace d'un temple de *Cérès*; le nom générique de César serait moins inacceptable, mais, le *Dictionnaire topographique de l'Yonne* ne donnant pour lui aucune forme latine, c'est que M. Quantin n'en a pas trouvé, et chercher après lui serait courir plus que la chance de perdre son temps. La désignation de motte ne se comprend que si l'on suppose que les ruines y ont subsisté longtemps à l'état d'amas au-dessus du sol, car la plaine qu'elles occupaient est aussi plate et aussi unie que possible. L'abbé Lebeuf, dans une lettre écrite à son ami l'abbé Fenel, en 1736, après avoir dit que le fait de trouver plus de grosses pierres dans la partie méridionale des murs de Sens fait penser que les monuments romains étaient surtout de ce côté, parce que les pierres étaient à portée, ajoute bien : « On démolit, on désincrusta votre *tour* de Ciar, comme on a fait ailleurs; on voit encore, à Auxerre, de ces anciennes tours qui n'ont plus que les os. » C'est parler d'or, et, un peu plus tard, Lebeuf eût pu citer l'aqueduc de Maintenon, dont les parements ont été enlevés pour éviter à Mme de Pompadour d'acheter la pierre de son château de Crécy; mais la phrase de Lebeuf ne dit pas qu'au XVIIIe siècle il y eût encore une tour à Ciar, elle ne fait que croire à son existence du temps des Romains.

En réalité, il existe encore les traces d'une immense enceinte carrée; elle est formée par un mur de petit appareil, très beau, plus régulier qu'aux remparts et de 1^m^,20 d'épaisseur seulement, ce qui prouve qu'il ne devait pas être bien haut et n'avait que le caractère d'une clôture, sans être une réelle fortification, et elle est exactement orientée de l'est à l'ouest. Sa largeur est de 396 mètres sur un axe de 362, alors que l'ensemble des thermes de Dioclétien, à Rome, n'a que quatre mètres de plus de largeur. Du côté de l'est, qui était l'entrée, il n'y avait pas un seul mur, mais trois; entre le premier et le deuxième, qui étaient très rapprochés, on ne mesure que 7 mètres : il y en avait 14 entre le deuxième et le troisième. Que supportaient-ils? Un portique à double colonnade, une large galerie avec des chambres appuyées contre le mur extérieur et prenant jour sur la galerie, car il est peu probable qu'on prît aucun jour sur l'extérieur? on l'ignore. Après 198 mètres, les côtés se retournent à angle droit et se courbent ensuite pour former un immense demi-cercle, en quelque sorte absidal, de 112 mètres de rayon. Au milieu

de l'axe général et au centre de ce demi-cercle sont les substructions d'un édifice énorme, de 65 mètres dans sa plus grande largeur sur un axe de 75; le plan avec deux escaliers opposés, à l'est et à l'ouest, représenterait assez bien la forme extérieure d'une construction en croix grecque. Tout l'espace, et il fallait que ce qui était dessus fût bien colossal, est une masse compacte de béton de quatre mètres de profondeur. Dans cette masse, il y avait, au centre, douze piles de fondation en pierres posées en ligne trois par trois. On ne s'en était pas bien rendu compte, parce qu'au milieu du béton on avait pris d'abord pour des puits ou des silos ce qu'on voyait à l'état de cavités carrées, en forme de pyramide tronquée, dont la partie la moins large était en haut et la plus large dans le fond; mais, comme on a trouvé les dernières encore pleines de pierres enfermées et serrées dans la masse pleine de béton et dans la même forme de pyramide tronquée, il n'y avait pas à s'y tromper : ce sont des piles de fondation, et l'on voit quelle était leur force. Pour celles qui étaient vides, on avait extrait les pierres, et cette Motte de Ciar a été et est encore une carrière pour Sens, où la pierre est rare et chère à cause du prix de transport. Ainsi c'est de 1844 à 1846, la ville ayant vendu le droit d'en extraire des pierres, qu'ont été détruites les substructions de la presque totalité des murs d'enceinte. Ce qu'on a trouvé de débris de plaques de marbre de revêtement dans le sol intérieur de la partie demi-circulaire est incalculable. Selon la rareté, la plaque était plus ou moins épaisse, et les fragments de porphyre étaient minces; mais on peut dire que toutes les variétés de marbres antiques y étaient représentées, et l'on en a fait plus d'une fois des tables d'échantillons : ainsi, celle qui a appartenu à M. Chauley, et celle qui a passé dernièrement à la vente après décès d'un artiste d'Auxerre, M. Challard.

Qu'était-ce que cet énorme édifice central? Quelles autres constructions y avait-il dans cette enceinte immense? A cause de la richesse des matériaux et de la solidité des piles de fondations, ainsi protégées par une carrière de ciment contre les infiltrations de la rivière voisine, il ne peut être question d'un camp. Le bâtiment central était-il un temple avec douze colonnes intérieures? Était-ce une basilique? était-ce le prétoire du gouverneur de la province, puisque Sens était la capitale de la Lyonnaise septentrionale?

Il n'y a là-dessus que quelques pages de M. Lallier dans le Congrès de 1847 et les dessins laissés par M. Thiollet; mais ceux-ci, qui donnent jusqu'aux détails des élévations, sont une restitution trop aventureuse pour ne pas être absolument hypothétique. Il faudrait revenir sur ce point : je n'ai ici qu'à en garder une chose, l'importance matérielle

des constructions. Les tombeaux de la voie funéraire, les pierres des gradins des arènes, celles de la Motte de Ciar, peut-être une partie de l'aqueduc romain, qui est antérieur aux murailles et paraît avoir été coupé par elles, tout ce qui se trouvait de maisons romaines et d'édifices dans le faubourg Saint-Paul entre Ciar et les murailles, c'est largement de quoi construire celles-ci, et ce qu'on a recueilli au musée lapidaire ne vient pas d'une autre source.

Il faut ici passer sur les inscriptions, si intéressantes qu'elles soient. M. Julliot en a d'ailleurs publié un excellent catalogue, complété par la restitution à Caïus César, fils d'Agrippa et fils adoptif d'Auguste, d'une inscription attribuée à Tibère, et par une lecture faite à la Sorbonne, en 1877, sur une inscription si exceptionnellement considérable qu'il n'est pas possible de n'en pas dire quelques mots. L'ensemble de ses pierres, presque entièrement retrouvées, a plus de douze mètres de longueur sur une hauteur de plus d'un mètre. Elle est l'œuvre de Marcus Magilius Honoratus, Flamine augustal des Sénonais, et c'est un monument votif consacré à son beau-père Sextus Julius Thermianus, — autre Sénonais, qui était prêtre du fameux autel lyonnais de Rome et d'Auguste élevé par les trente peuples des trois provinces Gauloises, — à sa belle-mère, à sa femme, à sa fille et à son frère, aussi Flamine augustal. Ce qui fait la nouveauté de ce monument, c'est qu'en tête de ces dédicaces de famille s'en trouve une première aux Dieux Augustes, à Mars, à Vulcain et à la très sainte déesse Vesta. La réunion des personnalités humaines et des divinités est tellement exceptionnelle qu'elle a été d'abord contestée. La démonstration de M. Julliot, — merveilleusement complétée par l'intervention d'une inscription analogue du Musée de Lyon qui se rapporte à la même famille, de sorte que les deux inscriptions s'expliquent et se complètent l'une par l'autre, — est maintenant incontestable. Mais de quelle manière l'inscription se présentait-elle? Celles de ses pierres qui sont restées entières — ce qui prouve qu'il est utile de ne pas scier ces vieux débris, mais de leur laisser leur épaisseur, qui est un renseignement, — ont des deux côtés une corniche de couronnement. Cette double corniche étant à la même hauteur, et la tête de l'assise supérieure le long de laquelle elle règne présentant une double pente pour l'écoulement des eaux, l'inscription n'appartient pas à la façade d'un édifice dont un de ses côtés aurait été à l'extérieur et l'autre à l'intérieur. Elle était indépendante et placée *sub dio*; mais, la grandeur des lettres la mettant forcément à une grande hauteur, on se demande sur quoi elle était portée. Ce ne devait pas être sur une colonnade, qui aurait été à la fois trop isolée et trop chargée; il est aussi peu certain que ce fût un tom-

beau, car les inscriptions ont le caractère votif et non pas celui d'épitaphes, puisqu'il y manque la mention formelle de la mort et de l'âge. Était-ce un mur décoré, sur sa partie antérieure et au-dessous de l'inscription, de quatre niches avec les statues de Mars, de Vulcain, de Vesta et du Dieu Auguste? Nous ne le saurons jamais, et, s'il est certain qu'il était en dehors de la ville, puisqu'il a été abattu pour la construction des murailles, nous ne saurons pas plus s'il venait de la Motte de Ciar ou de la voie des tombeaux.

De ceux-là, il y en a de bien curieux : le forgeron Bellicus; un foulon qui foule avec ses pieds le drap dans une cuve; un tondeur de drap — dont les grandes *forces* se retrouvent dans un des sujets de vitrail des drapiers à Semur et étaient encore les mêmes au commencement de ce siècle ; — un cordonnier; un oiseleur. Une représentation de métiers — je ne dis pas un tombeau à cause de la forme en largeur alors que les stèles funéraires sont ici toujours en hauteur — est celle où l'on voit des peintres montés sur un tréteau et appliquant sur le mur l'enduit sur lequel ils vont peindre. Beaucoup de figures portent, comme ailleurs, des bourses, des verres à boire, des flacons carrés. On s'est demandé si c'étaient des marques de la profession ou des signes d'initiation; à Sens, les stèles sont si souvent professionnelles qu'on pencherait pour la première explication, mais la question n'est pas encore résolue. Ce qu'il faut remarquer, c'est, avec l'infériorité du travail exécuté rapidement et par des artistes plus que médiocres, le grand air des poses et des draperies. Malgré la promptitude grossière du ciseau et les négligences de la taille, plus d'une de ces effigies est si bien conçue, si bien campée et si bien drapée qu'il suffirait de la reprendre en la grandissant et de l'exécuter pour en faire une belle statue. Un fragment est très précieux au point de vue des origines : celui aux figures d'homme posées dans une série d'arcatures à pleins cintres dont les colonnes sont entièrement sculptées. A distance, on ne croirait pas avoir affaire à un antique, tant le caractère carolingien et presque roman y est saisissant. Cela vient de ce que les recommencements de l'art au moyen-âge ont été bien plus romains qu'on ne le croit. Les artistes avaient sous les yeux, ils voyaient découvrir plus de monuments anciens qu'on ne le pense, et ils s'en sont inspirés très directement.

Par leur condition privée, soumise par conséquent à la bourse des héritiers, les tombeaux sont nécessairement fort inégaux; souvent ils indiquent plus qu'ils ne rendent; mais le musée lapidaire de Sens offre de bien beaux exemples de sculpture monumentale. Les fragments du bas-relief d'Endymion sont de ce nombre.

Sans entrer dans la comparaison des nombreux bas-reliefs où il est représenté, surtout sur des sarcophages, ainsi celui de Bordeaux qui est au Louvre, parce que le sommeil est frère de la mort, *consanguineus lethi sopor* (*Æneidos* VI, 278), il suffira de rappeler le passage de Lucien ; il a décrit notre bas-relief, dans son onzième dialogue des Dieux. Vénus demande à Phœbé si son Endymion est beau, et la Déesse lui répond : « Pour moi, Vénus, je le trouve charmant, surtout lorsque, s'étant fait un lit de sa tunique étendue sur une pierre, il repose, tenant de la main gauche des traits près de lui échapper, tandis que la droite, recourbée sur sa tête, encadre avec grâce son joli visage. Quand il est ainsi plongé dans le sommeil, sa bouche exhale une haleine d'ambroisie ; c'est alors que je descends à petit bruit, marchant sur la pointe du pied, de peur de l'éveiller en sursaut et de l'effrayer. Tu connais ces sortes d'instants. Qu'ai-je besoin de te dire le reste, sinon que je meurs d'amour. » Pausanias nous a raconté qu'il en résulta cinquante filles.

Ici la Déesse vole, conduite et précédée par l'Amour ; l'une de ses jambes reste en arrière dans son mouvement aérien ; les plis de son vêtement, qui par devant s'appliquent sur ses membres, volent derrière elle, et Keats a réinventé un détail analogue dans son poème sur la légende du beau chasseur du mont Lathmus :

.... The wind out-blows
Her scarf into a fluttering pavilion.

Le dessin de M. Laurent permet de reconstituer l'ensemble. On y voit, avec la déesse descendant du ciel, le bas du corps d'Endymion, à demi couché sur sa tunique dans une pose mâle et charmante que n'ont dépassée ni Girodet ni Canova. Il est chaussé de l'*endromis*, le brodequin des chasseurs crétois et aussi la chaussure caractéristique de Diane ; les traits du chasseur et son chien endormi sont à ses pieds. On n'avait pas rapproché d'abord le troisième fragment, qui, de même que celui d'en bas nous donne la bordure inférieure, nous donne le cadre supérieur et l'un des angles. C'est une branche de l'arbre sous lequel se repose Endymion et le fragment de draperie qu'il y a suspendu pour se faire une sorte de tente. La convenance de l'objet et encore plus la nature et l'épaisseur de la pierre, qui s'accordent avec celles des deux autres, ne me paraissent pas laisser de doute sur ce point. Mais la réduction, nécessaire pour rapprocher comme il convient ces trois débris, ne donne pas une idée des dimensions réelles. Les personnages sont plus grands que nature, et l'ensemble du bas-relief — il devait être un peu plus haut

haut que large, à cause de la pose droite de la Déesse, qui ne touche pas la terre et a besoin d'air au-dessus de sa tête,— ne devait pas mesurer moins de quatre à cinq mètres sur six. Cette dimension, qui assure de son importance, ne permet pas de supposer qu'il fût à l'extérieur, et on se le représente facilement dans un temple sur le fond de la cella. Toute représentation divine n'appartient pas par cela même à un édifice religieux, mais l'importance matérielle de ce bas-relief est trop grande pour qu'il n'ait pas été fait pour un temple. La présence de Diane emporte qu'il lui était consacré.

Je croirais d'autant plus à l'existence d'un temple de Diane aux portes



FRAGMENT DE TOMBEAU.

(Musée lapidaire de Sens.)

de Sens que d'autres fragments pourraient également en venir. Plusieurs, qui sont d'un très grand air et même d'une exécution plus fine, plus serrée, plus belle que le grand bas-relief, où quelques plis de la tunique de la Déesse ne sont pas sans maladresse et sans gaucherie, viennent d'une frise assez grande pour permettre de supposer qu'elle faisait le tour extérieur d'un temple. Des guerriers grecs ne donnent pas un sujet précis, mais un autre est incontestable. C'est Oreste en Tauride, amené prisonnier à Iphigénie, debout à côté de l'autel sur lequel il devait être sacrifié. Or Iphigénie était la prêtresse d'Artémis, et, quand elle eut sauvé son frère, elle s'enfuit avec lui, emportant la statue de la déesse; quand elle avait dû elle-même être sacrifiée en Aulide, c'est Diane qui la sauva en l'enlevant et en lui substituant une génisse. Dans un des plus hauts fragments de cette frise, il ne subsiste plus que deux figures d'hommes assis, regardant et se montrant quelque chose au-dessus de leurs têtes; comme, à cause du bonnet caractéristique, on peut dans

l'un des deux reconnaître Ulysse, ne pourrait-on pas supposer que ce qui leur fait lever la tête vers le ciel, c'est l'apparition d'Artémis descendant sauver Iphigénie? En tout cas, Iphigénie se voit dans un des sujets subsistants, et, comme elle est la prêtresse de Diane et que son histoire s'encadre dans celle de la déesse, ce n'est pas une supposition invraisemblable que de penser que le sommeil d'Endymion et la frise où figure le sacrifice d'Oreste viennent du même monument et que ce monument était un temple de Diane. Par contre, ce serait une hypothèse trop gratuite de vouloir le reconnaître dans la construction qui s'élevait au centre de la Motte de Ciar.

Il serait tout aussi incertain de vouloir chercher l'origine des fragments de sculpture architecturale qui sont l'honneur de ce musée lapidaire. Leur caractère et leur surprise sont la grandeur matérielle, l'exubérance de la richesse et, dans l'accumulation de la fantaisie ornementale, un parti pris de franchise et de force, le maintien, par la valeur des saillies, de la puissance et de la suite des lignes générales, une préoccupation d'effet sculptural par le détachement des reliefs, dont le clair est toujours soutenu et enlevé par la profondeur des ombres, fouillées avec une hardiesse et une sûreté incomparables. Le travail est sommaire et le ciseau aventureux; mais sa fierté et son accent donnent à ce qui ne serait sans cela qu'un entassement de détails et une broderie trop riche en fioritures, une grandeur et, malgré tout, une simplicité qui résultent de la dimension matérielle et de la force de l'exécution.

Tout est couvert et sans le repos de parties nues; les pilastres sont chargés de sculptures, les cannelures sont remplies; les *peltæ*, les *bipennes*, les feuilles d'eau, les grecques, les courses, les oves, les olives, les raies de cœur, les torsades perlées, les denticules découpent et détaillent toutes les moulures et tous les modillons; les rinceaux des frises et les tours de leurs enroulements sont gigantesques et colorent, de la lutte des lumières vives et des ombres noires, la nudité de la pierre. Mais, comme les grandes lignes saillantes sont encore plus fortes et plus vigoureuses, leur netteté prend le dessus, et l'ensemble, l'emportant sur les détails qu'il renfonce en quelque sorte à leur plan et qu'il encadre dans ses grandes lignes maîtresses, n'en reste pas moins mâle, solide et vigoureux. C'est ce caractère spécial qu'il faut admirer et qu'il faut reconnaître comme le trait distinctif de l'architecture publique gallo-romaine. Les monuments de l'Italie restent sobres, ils se contentent des lignes et du jeu de leur répétition ou de leur contraste; ceux de la Gaule poussent la fantaisie composite et le faste de la richesse ornementale presque jusqu'à la folie, mais avec un sentiment de majesté qui les empêche

de tomber dans le confus et dans le petit. Nos portes et nos arcs de triomphe étaient bien autrement grands que ceux de Rome, et les architectes de notre Arc de Triomphe de l'Étoile, qui est moderne et qui est un chef-d'œuvre, sont vraiment dans le sens de la préoccupation gigantesque de leurs ancêtres gaulois.

Ainsi, une des pierres de Sens est évidemment un claveau central. A cause de ses dimensions, on a pu se demander s'il venait d'une plate-bande ou d'un cintre. Je crois difficilement qu'il vienne d'une plate-bande, parce que celle-ci aurait été d'une portée trop longue pour pouvoir être établie sans chaînage, et les anciens, qui avaient raison, ne se servaient pas de fer dans leurs constructions et ne l'associaient pas à la pierre. Mais, comme ce claveau est très grand, sa courbe inférieure se peut assez rapprocher de la ligne droite pour être à peine sensible, et un architecte anglais, M. James Bell, qui l'a mesuré avec la pensée qu'il venait d'un cintre, donne à celui-ci un arc de treize mètres. Les bases de colonnes d'un mètre et demi de diamètre sont fréquentes à Sens, ce qui les rapproche de celles de la Madeleine à Paris, et l'on voit par là combien la fréquence de la grandeur était dans les goûts et les habitudes.

Cette aisance à planter et à décorer des masses, à les faire riches et à les maintenir grandes, est bien sensible à Sens en face de cette réunion de débris, et c'est un des enseignements les plus importants et les plus nouveaux, pour beaucoup de gens, de ce beau musée lapidaire; mais ce n'est nullement une chose unique, et il n'y a là rien de particulier au Sénonais. Toutes les villes de la Gaule ont eu ce même emportement de goût et cette même *furia* ornementale; toutes les murailles des enceintes gallo-romaines ont recélé et révélé les mêmes choses. Ce qui a été trouvé au dernier siècle à Dijon et ailleurs, ce qui a été recueilli de nos jours à Poitiers, à Bourges, à Bordeaux, à Autun, et, pour parler d'une chose qui est sous nos yeux, les trop rares débris rencontrés dans la démolition de l'Hôtel-Dieu et portés au Musée Carnavalet, autrement dit ce qu'on a trouvé dans toute la France est d'un caractère bien pareil. Qu'on prenne les gravures des découvertes de Poitiers, de Bourges ou de Sens, on croit avoir affaire non pas seulement à la même époque et au même art, mais à la même ville et aux mêmes artistes. Les différences ne sont que dans le détail; le sentiment, la visée et le résultat sont identiques. C'est là un fait bien remarquable et qui montre avec quelle égalité était montée et s'était répandue la grande marée romaine, puisque ce qu'elle a laissé a fait produire en même temps à toute une race quelque chose à la fois d'aussi personnel et d'aussi général.

Maintenant il faut dire une chose : c'est que ce n'est pas assez d'avoir

sauvé ces intéressants débris, il faut encore les conserver. La Société d'archéologie de Sens a sauvé d'abord, — ce dont on ne saurait lui être trop reconnaissant,— puis elle a fait connaître. Elle a publié dans ses Mémoires un catalogue des inscriptions, qu'elle devrait bien faire réimprimer en un petit volume. Un musée sans livret n'existe qu'à moitié, et l'on ne peut pas demander à un visiteur de faire un livret; ceux mêmes qui en seraient capables n'en ont pas le temps, et bien d'autres seraient comme eux très enchantés de pouvoir emporter un souvenir auquel on puisse avoir recours. Elle a même publié, en deux fascicules de trente photogravures excellentes, dont le texte devrait ne pas être aussi court, toutes les sculptures; il lui reste à publier de même les inscriptions, et elle le doit d'autant plus qu'un livre inachevé ne se répand pas et reste en quelque sorte inutile. Mais c'est à la ville de Sens qu'incombent, à l'heure qu'il est, le salut et la durée de tant de trésors, car ils sont, il faut le dire, dans des conditions déplorables et fatalement destructrices.

J'ai dit que le Musée lapidaire est dans le jardin de l'hôtel de ville. Les pierres y sont réunies sous des hangars dont la construction n'aurait été une bonne chose qu'à la condition de n'avoir été que très transitoirement provisoire; mais il y a déjà beaucoup de mal, et du mal irréparable. Les pierres qui, après avoir été taillées à l'air, se sont trouvées, comme celles-ci, enfouies et revenues à l'état de carrière, ne se comportent plus comme lorsqu'elles ont été travaillées pour la première fois. La dureté de leur croûte disparaît et ne se reforme plus. Il faut donc les préserver soigneusement de la pluie, de l'humidité et de la gelée. On a rentré les monuments de la Dobrutscha, qui se seraient perdus dans le jardin de la rue Vivienne; on devrait de même trouver le moyen de rentrer tout ce qui est dans le jardin de l'hôtel Cluny et qui, sans cela, se perdra infailliblement. A Sens, si l'on n'avise pas, et il n'est que temps, avant vingt ans il ne restera pas une pierre intacte, et toutes ces merveilles ne seront plus bonnes qu'à être jetées.

Cette question de la conservation de ces vieilles pierres, maintenant faibles et sans défense, est très considérable. On conserve le bois en l'imprégnant d'huile de lin, mais on n'a rien trouvé pour la pierre. La silicatisation serait plutôt dangereuse, car, la pierre n'en étant pénétrée qu'à la surface, au bout d'un certain temps la croûte nouvelle se soulève et se détache. Y aurait-il lieu de faire des essais avec une composition où entrerait de la cire en fusion ? Ce serait à voir, mais de toutes façons il faut ne pas laisser exposées aux intempéries de notre climat les pierres du Musée de Sens. Comme les poteaux de leurs hangars, elles s'enfoncent du pied dans la terre, dont elles pompent l'humidité ; quelques-unes

se sont enterrées; quelques autres se sont écornées, fendues et brisées; beaucoup sont verdies et rongées de mousse; d'autres ont gelé et commencent à s'effriter. La jolie tête dont nous donnons un dessin était, il y a quelques années, dans un bien meilleur état qu'aujourd'hui, et elle est presque perdue. Certaines inscriptions que j'ai vues très saines et très lisibles ne le sont plus maintenant, et il faudrait bien peu de temps, un ou deux hivers, pour les perdre complètement. Il y a absolument péril en la demeure.



FRAGMENTS DU GRAND BAS-RELIEF D'ENDYMION ET DE PHŒBÉ.

(Musée lapidaire de Sens.)

Je sais qu'on parle de bâtir sur la gauche du jardin un bâtiment qui contiendrait au rez-de-chaussée le Musée lapidaire; les dimensions qu'on lui doit donner ne lui permettront pas de le recevoir. Même en encastrant dans les murs les inscriptions, la moitié à peine pourra y entrer. Ce qu'il faudrait, ce serait de construire sur les trois côtés du jardin une large galerie en façon de cloître fermé et de bâtiment continu, assez élevée au-dessus du sol pour ne pas être perdue d'humidité. C'est une dépense, mais elle est nécessaire et même urgente.

Lorsque Fenel écrivait en 1736 à l'abbé Lebœuf pour lui envoyer le premier fragment, maintenant perdu, de la grande inscription dont j'ai parlé, il ajouta : « On a donné des combats de gladiateurs à Sens autre-

fois, et nous n'en savons rien; il y a eu des prêtres d'Auguste à Sens, et nous l'ignorons. Il y avait encore bien d'autres choses plus belles que celles-là, que nous ne savons pas et que nous ne saurons jamais, mais nos petits-neveux en sauront peut-être quelque chose, pourvu qu'on renverse la ville de fond en comble pour en retourner toutes les pierres; c'est le seul moyen que je sache pour faire l'histoire ancienne de cette ville, mais ce moyen est un peu tragique. »

La tragédie n'est plus en suspens; elle est jouée, et la toile est tombée sur le cinquième acte. Tout ce qu'on a découvert jusqu'à nos jours est perdu, et, comme il n'y a plus de murs à abattre, on ne trouvera pour ainsi dire plus rien. C'est bien la dernière moisson ; il ne faut plus compter sur une autre. Il faut donc conserver ce qu'on a, et ce serait pour la ville un crime de lèse-archéologie et un acte de mauvaise administration de laisser par négligence perdre des trésors qui en sont à la fois l'histoire et l'honneur. Quand une ville a un musée romain qui se vient mettre à côté de ceux d'Arles, de Lyon, de Vienne et de Narbonne, elle se doit à elle-même de garder son rang.

II

LA BIBLIOTHÈQUE

A la bibliothèque, riche d'ailleurs en manuscrits locaux, il faut signaler ici deux reliures de manuscrits.

Celle qui nous a donné le cadre gravé en tête de cette étude se trouve sur le manuscrit n° 3, qui renferme les évangiles et les collectes pour l'office annuel de la messe. Dans le calendrier on trouve au quatre, avant les calendes de janvier (28 décembre), saint Thomas de Canterbury, assassiné en 1170 et canonisé en 1173; mais on n'y trouve pas au 11 août saint Louis, canonisé en 1297. Quant à la reliure en cuivre doré, elle est, comme le texte, du XIII[e] siècle. Comme on l'a vu, la plaque, haute de 317 millimètres et large de 207, se compose d'un cadre creusé à l'intérieur par une gorge profonde et formé à l'extérieur par une bordure large de 43. Comme on le voit, cette bordure, composée d'un semis de fleurs de lis dans des losanges, est cantonnée aux quatre angles par des émaux en taille d'épargne, assez peu remarquables et où l'émailleur est au-dessous de l'orfèvre. En voici les sujets. En haut à gauche, avec l'inscription ARON, le grand prêtre Aaron offrant un sacri-

fice, dont l'acceptation est marquée par la présence de la main divine; à droite, le sacrifice d'Abraham; en bas à gauche, un détail de l'Exode, chapitre XII, le marquage des portes des maisons des Hébreux pour que le destructeur les reconnaisse et ne fasse périr que les premiers nés des Égyptiens, et à droite, le roi Salomon, la couronne en tête et le sceptre à la main, avec le mot de l'*Ecclésiaste : Inicium sapiencie timor Domini*.

En général, la reliure des manuscrits n'est décorée que sur leur face antérieure; dans les bibliothèques, ils n'étaient pas dressés et serrés sur des rayons, mais placés un à un et posés à plat sur des pupitres, avec à côté d'eux l'espace vide nécessaire pour les ouvrir. Pour un manuscrit liturgique qui, comme celui-ci, servait aux cérémonies du culte, la face antérieure était seule visible, l'autre se trouvant appliquée contre la poitrine du prêtre qui le transportait. Celui-ci fait exception; sa face postérieure a le même cadre avec des émaux différents, qui sont les bustes de quatre apôtres : SI-MON — AN-DRE-AS — PAV-LVS — BART-OLOMEVS.

De plus, la face postérieure a au centre une crucifixion en argent, plutôt estampée que repoussée; elle est grossière et n'est pas de l'origine, car on ne peut pas la faire remonter plus haut que la fin du XV[e] siècle. A la face antérieure, est une plaque d'argent gravé, assez mince pour que les coupures du burin aient entamé le métal si profondément qu'elles ont entraîné la perte de tout le haut du sujet. Ce sont deux personnages; la clef et l'épée haute indiquent saint Pierre et saint Paul. Dans son déplorable état, elle n'en est pas moins intéressante, parce qu'elle est un exemple de gravure au moyen âge. On en citerait d'autres. Sans remonter aux sujets creusés à la pointe sur les miroirs grecs et étrusques, les plaques de cuivre du célèbre lustre ou plutôt de la couronne de lumières d'Aix-la-Chapelle, et, dans notre bibliothèque de l'Arsenal de Paris, la belle plaque d'argent gravé qui décore la reliure d'un manuscrit et représente un Christ glorieux assis sur un trône en avant d'un champ fleurdelisé, doivent être rapprochées de la plaque moins importante de la bibliothèque de Sens. Pour devenir l'estampe moderne, il manquait seulement, avec le renversement, la découverte et l'application de l'encre d'imprimerie et du tirage à la presse. On l'a fait de nos jours quand, par suite du délabrement des attaches, on a été forcé de démonter, pour le remonter ensuite, le lustre d'Aix-la-Chapelle; on en a imprimé, comme si elles avaient été faites pour cela, les plaques à sujets gravés, et l'on a fait un livre avec les épreuves qu'on en a tirées. On pourrait en faire autant des plaques de Sens et de l'Arsenal, et il était utile de le remarquer pour montrer combien l'antiquité et le

moyen âge ont été près de la gravure en creux, dont le tirage reproducteur, qui en est la vie et l'utilité, n'a été inventé et ne s'est produit qu'au milieu du xve siècle, à la suite et à cause du développement des nielles.



RELIURE DE L'« OFFICE DES FOUS ».

(Diptyque en ivoire de la Bibliothèque de Sens.)

L'autre reliure (celle du manuscrit n° 43) est bien autrement précieuse. Comme la précédente, elle a de même ses deux côtés décorés par deux plaques d'ivoire antique encastrées dans une bordure d'argent où se répètent, à distances égales, des feuilles estampées qui ont été dorées; cette bordure a de seize à dix-huit millimètres de large, et les plaques

ont une hauteur de trois cent quinze millimètres sur une largeur de cent vingt. Ce sont les deux feuillets d'un diptyque consulaire qui ont été appliqués, au XIIIe siècle, sur un manuscrit, et il faut ajouter que



RELIURE DE L'« OFFICE DES FOUS. »

(Diptyque en ivoire de la Bibliothèque de Sens.)

celui-ci a été écrit intentionnellement dans la forme haute et étroite de nos agendas modernes, pour être revêtu de ces plaques, qu'on a destinées à sa reliure avant sa confection, et qui par-là ont commandé ce format inusité.

Rien de plus célèbre que ce manuscrit, qui contient l'Office de la

fête des Fous, longtemps célébrée dans la cathédrale de Sens, et où se trouve la fameuse prose latine en quatrains monorimes : « Des pays de l'Orient — Est arrivé un âne — Beau et très fort — Et très capable de porter des charges », etc., qui se complètent par le refrain français : « Hé, sire âne, hé! » avec le *hi han* du braiement de la bête. Je n'ai rien à dire ici de la fête des Fous et des proses de ce curieux office, étudiées dans la Société de Sens par MM. Chéret et Bourquelot; ce sont les plaques d'ivoire qui nous intéressent ici, et, non seulement après Millin, mais même après Duchalais, il convient d'en esquisser la description.

Elles appartiennent à la série très nombreuse des diptyques qu'à leur nomination les consuls envoyaient en quelque sorte comme une carte de visite et une lettre de faire part; il s'ensuit, comme on en avait besoin immédiatement, qu'ils n'étaient jamais commandés, mais qu'on trouvait à les acheter tout faits. Quelques-uns ont pourtant des inscriptions, ainsi celui de Brescia, où se lit le nom du célèbre Boëce; mais ceux-là n'en étaient pas moins faits d'avance; les cartels vides attendaient l'inscription, qui se gravait rapidement le jour où l'on en avait besoin. L'usage de ces diptyques était même officiellement réservé aux consuls ; nous voyons en effet dans Symmaque que son fils, nommé questeur, ne peut pas envoyer de diptyques, mais seulement des corbeilles d'argent. Les diptyques, sur lesquels on peut consulter le grand ouvrage de Gorsi et le catalogue des ivoires du Musée de moulages de South-Kensington, sont nombreux en Italie et en France. Leur richesse en a sauvé plus qu'on n'aurait pu l'espérer; après avoir pu servir de tablettes de cire dans les églises, ils ont été ensuite appliqués à la reliure des livres d'offices, et c'est à cet emploi que nous en devons la conservation.

Les deux plaques de Sens n'ont pas d'inscription, et représentent le lever du Soleil et celui de la Lune, sous les traits de Bacchus et de Diane.

Dans celle de dessus, on voit, à la partie supérieure, trois jeunes hommes nus qui foulent le raisin dans une cuve; les grappes énormes sont figurées par des traits croisés en diagonale, et le vin coule d'un mufle de lion pour tomber dans une grande jarre. Au pied d'une vigne, deux enfants vêtus mettent des grappes dans deux paniers. Deux taureaux ou deux bœufs, qu'on dirait *gais* en blason et qui semblent partir sans conducteur, tirent une petite voiture chargée d'un tonneau ; en face, un charretier, un bâton dans la main gauche et dont le geste se rapporte peut-être aux bœufs qu'il voit partir, amène une charrette pleine de grappes et attelée de deux ânes ou de deux mulets; au milieu, en avant et au-dessous, un homme porte de la main droite un panier et en a un autre sur l'épaule gauche.

Quant à Bacchus Hélios, qui porte des moustaches et la barbe entière, il a dans les cheveux du lierre à feuilles lancéolées et tient un long sceptre droit. Ampelus, qui porte un bâton de vigne et se tourne vers le dieu, est en dehors du char et marche à côté de Bacchus, avec lequel il se groupe absolument, car son bras gauche doit être posé sur les reins du triomphateur. Le centaure et la centauresse qui traînent le char portent, moins sur leur tête que sur leurs deux bras, un grand canthare à deux anses où l'on voit les lignes ondulées du liquide divin. Alors que le char de la Lune est uni, celui du Soleil est plus riche ; il est orné de dessins, et ses roues n'ont que six jantes, alors que celles du char de la Lune en ont huit.

Quant à l'homme nu qui se retourne en sonnant d'une conque, il semble avoir passé dans son bras la rêne du cheval du jeune cavalier qui le suit. Ce personnage qui, les bras et les jambes nues, porte la chlamyde et les brodequins, doit être Phosphoros, l'étoile du matin, qui précède le Soleil.

Des trois divinités marines qui sont en bas et lui font cortège, l'homme barbu, qui est l'Océan, et la femme de droite ont des cornes au-dessus de leurs chevelures ; celles de la femme sont cassées. Le bas de leurs bustes s'épanouit en une sorte de ceinture bizarrement coupée.

La plaque de Diane se divise de même en trois parties. En haut, la Vénus dans une coquille, vue par devant et soulevant sur sa tête le manteau sur lequel elle se détache, est probablement l'étoile du soir, et le chien avec lequel joue une femme couchée est peut-être une des constellations. L'enfant nu, assis au coin et devant un panier, qui tourne le dos à la femme, a aux épaules deux petites ailes très visibles. Au lieu, comme il semble au premier abord, de piler avec un bâton, ce qu'il tient et ce qu'il semble tirer pour le mettre dans le panier est en réalité une longue guirlande, changée en bâton uni par l'usure, et dont la forme ainsi que le large ruban enroulé autour en spirale se voient un peu sur les côtés et tout à fait sur la portion, très bien conservée au fond, qui retombe des branches de l'arbre où cette guirlande est posée en fourche.

Dans la zone centrale, l'homme nu, qui a deux petites ailes sur la tête et un coquillage dans la main droite, n'est pas, comme il semble, sur la tête des bœufs de la déesse et ne les guide pas ; il est sur un plan plus éloigné et traîne sur la mer, au moyen de deux longues rênes, l'espèce d'îlot rocailleux sur lequel il est en avant d'une femme nue et droite qui porte sur sa main gauche une large corbeille plate pleine de fleurs.

Diane, dont la tête est entourée comme d'une auréole par un voile

arrondi en cercle, et qui a un croissant sur ses cheveux, s'avance en tenant devant elle une longue torche enflammée et vole au-dessus de la mer, qui lui sert de fond. Elle mérite d'autant plus ici le surnom de *tauropole* que son char est traîné par deux taureaux. Ils sont maintenant presque entièrement polis; ils étaient autrefois piquetés de doubles traits de burin pour figurer le poil.

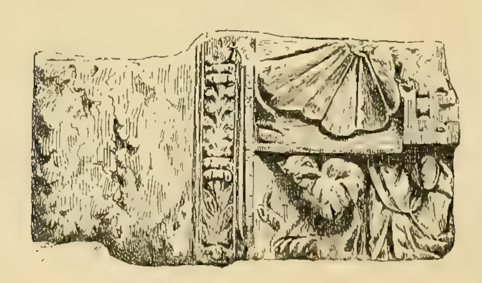
Dans les parties inférieures, Thalassa, la déesse de la mer, est à demi couchée; elle a le buste nu. Elle tient de la main droite un homard par la queue et élève de la gauche un petit bélier marin, qu'elle tient aussi par la queue. La tête et l'avant-corps dressés sont tout usés, mais on distingue très bien la forme du museau et de la corne et, sur le fond, la gravure en creux de la patte antérieure droite, tandis que la patte gauche, qui était en relief et ne tenait au fond que par un mince tenon, été cassée.

Les deux monstres à queue de serpent et à pattes marines qui nagent sur la mer ont au bas du buste, comme les divinités de l'autre plaque, une sorte de ceinture à pendants feuillagés et découpés, qui fait la séparation du corps et de la queue.

Ces deux plaques sont bien connues, et elles ont été souvent gravées, mais, sauf dans les deux héliogravures réduites du *Bibliophile français*, très inexactement. Nous les redonnons, et, dans notre description, nous avons précisé un certain nombre de détails qui n'avaient pas encore été relevés.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

(La suite prochainement.)



ADRIEN BRAUWER

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1])



Rembrandt ne s'est pas plus trompé que Rubens. Tous deux ont eu une sorte de prédilection pour les œuvres d'Adrien Brauwer, et ils ont montré en ce point qu'ils avaient une claire notion de la peinture et de la justice. Brauwer est un artiste extraordinaire. Pour aborder franchement l'étude de son génie, que la plus exacte observation inspira toujours, beaucoup d'entre nous sont gênés par les tyrannies du vieil idéal. Il y a des gens qui se croient proches parents d'Achille et d'Agamemnon et pour lesquels un ivrogne n'est pas un frère. Le brave Brauwer n'avait point ces délicatesses inhumaines. Il s'est prodigieusement intéressé à la mauvaise compagnie. Il entre dans les tavernes,

Où le soldat douteux se transforme en larron;

il pénètre dans les lieux suspects où la muse de Régnier s'égara; il paraît persuadé qu'un rustre parvenu au maximum de l'ivresse n'a peut-être pas cessé d'être un homme.

Ce sont là des conceptions hardiment charitables. Florent Lecomte, qui a, sur toutes ces questions, les sentiments d'un contemporain de Louis XIV, a parlé de Brauwer d'une façon plaisante. « Il triomphoit dans un ouvrage quand il pouvoit parvenir à peindre des caractères ridicules et enjoués, comme par exemple un paysan ivre battu par sa femme qui ne l'est pas moins; une compagnie d'ivrognes beuvans et fumans; des

1. Voir la *Gazette*, 2e période, t. XX, p. 465.

filous jouans aux cartes et aux dés; une querelle de cabaret; une servante cajollée; des enfans qui se bercent, des tabarins et autres mommeries de cette nature. » C'est assez dire que les intérieurs où Brauwer nous attend ne sont pas le rendez-vous des élégances. « Vous qui entrez, dirait le poète, laissez à la porte tout souvenir de l'idéal officiel. » Et j'ajouterai : « Gardez votre bâton ou votre épée. Vous en aurez peut-être besoin. »

Avant de pénétrer dans ces peintures mal habitées, je dois dire qu'elles ne sont pas nombreuses. On sait pourquoi. La vie de Brauwer a éte courte. L'artiste est enterré à Anvers le 1er février 1639. S'il est né en 1608, et si, comme tout semble le montrer, son talent s'est éveillé de bon matin, on obtient, pour la période de travail utile, une durée de treize ans, quatorze ans peut-être. C'est bien peu. De là l'extrême rareté des œuvres de Brauwer. Sans doute, on en voit partout dans les catalogues; sans doute, l'hôtel Drouot, ce temple des illusions, s'imagine qu'il vend des Brauwer, mais ce sont-là des prétentions chimériques. Les peintures du maître sont presque aussi rares que celles de Léonard de Vinci. En cette matière, le scepticisme est de rigueur.

On comprend, en outre, que la saison laborieuse ayant été renfermée entre deux dates très voisines, Brauwer ne peut nous offrir le spectacle d'un changement dans sa manière. Pour se modifier, il faut du temps. Ici, le commencement et la fin se ressemblent, parce qu'ils se touchent. Burger a voulu cependant distinguer deux périodes dans la vie et dans l'œuvre du peintre. La première, qu'il considère comme hollandaise, s'étend des débuts à Harlem jusqu'à la réception du maître dans la gilde d'Anvers; la seconde, plus ou moins flamande, serait comprise entre 1631 et l'enterrement aux Grands-Carmes. Notre ami, dont nous avons cité les paroles, déclare même qu'il préfère la première manière de Brauwer à la seconde. Élève de Frans Hals, l'artiste serait pétillant d'esprit et peindrait dans des colorations fauves et dorées; associé à l'École d'Anvers, il aurait moins de brio, il serait moins fort.

Tout cela est grave. Au début de ce travail, j'ai posé une question indiscrète : connaît-on des Brauwer qui ressemblent à des Frans Hals? Mariette, consulté, déclare qu'il n'en a jamais vu; mais Burger était tout à fait affirmatif sur ce point, et c'est lui qu'il faut entendre lorsqu'il s'agit de la première manière de Brauwer. Ici, le tableau significatif, et d'autant plus curieux qu'il porterait une date, est celui de la collection du baron Steingracht, à la Haye. Burger attribue à cette composition un intérêt capital, et il la décrit avec l'entrain d'une admiration sans mesure.

« Notre Brauwer n'a pas deux pieds de haut; mais les figures effrayantes et grotesques sont grandes comme ces cariatides abruptes que l'art antique introduisait parfois dans la décoration architecturale. Oui, c'est le grandiose de la tournure et des mouvements, je ne sais quel élan de la forme et de la physionomie qui frappent d'abord quand on avance vers ce tableau..... Un homme est assis carrément sur un banc, le corps tourné à droite, la tête de face, le pied droit posé sur un tabouret de bois. Il a une casaque jaunâtre, dans les tons chamois de Frans Hals, une culotte émeraude foncée, à glands rouges, des bas couleur feuille morte. De la main gauche il tient sa pipe, de la main droite son pot à boire. Il a une tête de lion, à crinière ébouriffée, et il ouvre une gueule formidable, d'où sort la fumée du tabac comme la vapeur d'une locomotive. L'écarquillement de ses yeux n'est pas moins merveilleux que le rictus de sa bouche, et il se livre à cet exercice avec une gravité à faire trembler..... » Autour de cette figure dominante se groupent quatre autres personnages, dont Burger décrit avec soin l'attitude et le costume. « Les fonds, dit-il encore, sont superbes : à droite, une lucarne ouverte, par laquelle on aperçoit un paysage digne de Rembrandt; à gauche, sur une planche, des pots rouges et des fioles, le reste neutre, d'un gris verdâtre glacé de brun. » Et il ajoute enfin : « Tout en bas, la petite signature *Brouwer*, suivie d'une date très difficile à déchiffrer, mais qui est, je pense, 1631, ou peut-être 1630 [1]. »

Si cette date a été exactement lue, elle est bien voisine du moment où Brauwer va recevoir à Anvers son brevet de maîtrise. Ce n'est donc pas là une œuvre de début, d'autant mieux qu'elle est de l'exécution la plus résolue et la plus vaillante. Je le répète, les commencements de Brauwer sont presque inconnus.

Quoi qu'il en soit, on est tenté de croire, en raison d'une certaine ressemblance dans les tons des chairs, et surtout en présence de la similitude de l'idéal et de l'expression, que nous avons au Louvre une œuvre qui, par la date, doit être singulièrement voisine du tableau que Burger admirait dans le cabinet Steingracht. Je veux parler du *Fumeur* de la galerie Lacaze. Cette peinture, que M. Gaujean a gravée pour la *Gazette*, nous a toujours paru présenter un intérêt de premier ordre. Rien n'est plus fortement écrit, et conséquemment rien n'est plus inoubliable. L'étrange personnage est en buste dans des proportions qui sont celles de la nature faiblement réduite. Vu de face et tenant des deux mains un flacon et une pipe, l'heureux adorateur du tabac ouvre largement la

1. *L'Artiste*, 23 janvier 1859.

bouche et en laisse sortir des spirales de fumée blanche qu'il contemple avec délice. Les yeux sont admirables, et ils s'éclairent d'un rayon d'une vitalité tellement intense que le regard un peu fou de ce voluptueux fait paraître endormis ou atones tous les regards environnants. Il y a là quelque chose qui semble dépasser les possibilités de la peinture. Dans le caractère général de la physionomie, on peut évidemment trouver un principe caricatural, la note volontaire d'une exagération systématique. Mais ici la comédie est cherchée, non dans la bizarrerie d'un caprice arbitraire qui altère les formes, mais dans une sorte de manière triomphante de souligner l'accent individuel et de creuser les surfaces jusqu'à l'âme. C'est de la caricature héroïque.

Au point de vue de la coloration, le *Fumeur* de Brauwer est, comme dirait Brantôme, un peu « mauricaud ». Il a ces chairs brunes et chaudes qui peuvent venir de l'atelier de Frans Hals et d'un voyage en Hollande, mais qui — je l'ai déjà indiqué — ne sont pas sans analogie avec les carnations fauves du vieux Breughel et de son fils. L'exécution est moins caressée que dans les Brauwer de la dernière manière; la liberté du pinceau s'est accrue en raison de la dimension exceptionnelle que l'artiste a donnée à la tête de son personnage. Enfin, la peinture porte dans le bas, à droite, le monogramme AB, marque ordinaire de Brauwer.

Lorsqu'on regarde un instant ce *Fumeur*, si passionnément attentif à son plaisir, on se persuade que Brauwer n'a pas eu seulement le souci de l'œuvre pittoresque : il a l'air d'avoir eu une idée, il a voulu peindre une tête d'expression, un symbole en prose. Ce voluptueux, qui s'enivre de sa fumée, paraît représenter l'*Odorat*. Brauwer aurait-il donc peint une série de tableaux, allégories familières destinées à personnifier les *Cinq Sens?* Pourquoi pas? Il y a dans les biographies une indication qui n'est peut-être pas complètement chimérique. On se rappelle le passage de Descamps : « Le jeune Brauwer est chez Frans Hals, qui l'a séquestré dans un grenier, et qui s'approprie malhonnêtement les résultats du travail du pauvre diable. Un jour, des camarades ont la curiosité de savoir ce que le captif fait dans sa prison. Un espionnage amical s'organise, on découvre que Brauwer fait constamment des chefs-d'œuvre. Un de ces jeunes gens, dit Descamps, lui proposa alors de peindre les *Cinq Sens* à quatre sols pièce. » Malgré la fantaisie dont elle s'enguirlande, l'anecdote peut correspondre au souvenir d'un fait réel.

M. Lacaze avait retrouvé l'*Odorat*. Existe-t-il quelque part des tableaux de Brauwer qui représentent les autres sens? Pour moi, je l'ai toujours cru. Et, comme il n'est pas mauvais de conter sa peine à un ami, M. Louis Gonse, à qui j'avais dit mon inquiétude, m'a apporté un com-

mencement de consolation en me rappelant la peinture du Musée Stædel, à Francfort. Ici, c'est le *Goût*, figuré par un malade vu à mi-corps, comme le *Fumeur* du Louvre, et à qui on a prescrit une potion amère. Le malheureux tient à la main le vase qui contient le désagréable breuvage; il en a absorbé une gorgée, et il fait la plus épouvantable grimace



L'EMPLATRE, PAR BRAUWER.

(Musée de Munich.)

du monde. Le tableau, qui s'enveloppe d'une coloration blonde et délicate, est absolument de la même dimension que le *Fumeur*. L'expression est poussée au maximum. Ainsi il ne reste plus à retrouver que la *Vue*, le *Tact* et l'*Ouïe*, et la série sera complète.

Les peintures dont nous venons de parler dépassent un peu, par la proportion donnée à la figure humaine, les dimensions que Brauwer attribue d'ordinaire à ses personnages. Comme il aime à les peindre en

pied et en action, comme il leur fait jouer la comédie dans des tavernes qui n'ont pas la sévérité d'un temple, il n'a point à chercher les grands cadres; il sait que la page de petit format peut contenir beaucoup de passion et de science. Nous essayerons de décrire quelques-unes des compositions de Brauwer et d'en déterminer la caractéristique. On verra que, pour un ivrogne, il a été terriblement sérieux.

Le Louvre d'abord. Indépendamment du *Fumeur*, la galerie Lacaze nous met en présence d'un Brauwer authentique, l'*Homme qui taille sa plume*. C'est un panneau qui n'a pas vingt centimètres de hauteur. Vêtu d'une robe marron clair, coiffé d'un bonnet vaguement grotesque, un honnête scribe est assis devant un pupitre. Il taille sa plume patiemment, longuement, avec une conviction admirable. Ce petit tableau, qu'on ne regarde peut-être pas assez, est destiné à devenir historique : il raconte que la gent écrivassière, en changeant son outillage, est amenée à modifier sa mimique; il fixe, pour nos neveux, le souvenir d'un geste perdu. Il faut appartenir aux générations disparues, ou du moins disparaissantes, pour se rappeler quelle était, avant l'invention de la plume de métal, l'attitude presque religieuse du bureaucrate taillant sa plume d'oie. Ce sont là des choses que nos enfants n'imagineraient pas si quelques témoins des âges primitifs, Brauwer entre autres, n'avaient pas conservé pour les races futures l'image du calligraphe convaincu. La vérité absolue du mouvement, c'est là ce que Brauwer a cherché toujours, ce qu'il a constamment trouvé. Ce petit tableau est aussi très intéressant par la coloration : elle joue uniquement avec des bruns chauds et des bruns clairs. J'appelle l'attention des délicats sur cette peinture minuscule, qui mériterait d'être célèbre. Ici Brauwer égale Adrien Van Ostade pour la mélodieuse chaleur du ton; pour l'intensité de l'expression, il le dépasse.

Je n'attache qu'un intérêt assez médiocre aux deux autres tableaux de la collection Lacaze; les affirmations du catalogue n'ont peut-être pas toute la prudence requise. L'*Intérieur de cabaret* ne m'inspire qu'une confiance limitée; quant à l'*Opération*, où l'on voit un chirurgien de campagne pansant la plaie d'un paysan, tandis qu'un aide prépare une compresse, c'est une copie assez molle d'un original que je n'ai pas encore rencontré, mais qui doit être étrangement expressif. L'exemplaire princeps paraît avoir enthousiasmé le XVII[e] siècle : on en voit partout des reproductions.

Avant la donation de M. Lacaze, le Louvre possédait déjà un Brauwer qu'il ne faut point dédaigner, l'*Intérieur de tabagie*. L'œuvre n'est pas d'une importance capitale. Vu de dos et assis sur un baquet renversé, un

paysan dort, les coudes appuyés sur la table. Placé en face du dormeur, un de ses camarades allume sa pipe à un réchaud où brûlent des charbons. Plus loin, un amoureux embrasse une femme assise sur un banc. Dans le fond, une petite fille et deux hommes qui causent près de la cheminée. C'est une scène intime, un peu fermée, et qui n'a peut-être pas toute la transparence qu'on rencontre ordinairement chez Brauwer, car on sait que, dans ses intérieurs, il a été un admirable clair-obscuriste. Mais l'exécution est généreuse et solide, et surtout la pantomime du personnage principal, le dormeur du premier plan, est superbement exprimée. C'est un philosophe sans façon, qui n'aime pas à être gêné dans ses vêtements. La tête retombant sur la table, le dos arrondi, il dort avec une sérénité magistrale. Ce rustre alourdi par la victuaille ne nous montre pas son visage, et il est plein de physionomie. Le tableau est d'une coloration vigoureuse.

En sortant du Louvre, il faut aller à Munich. Certes, nous ne voulons pas médire des Brauwer qu'on peut voir dans les autres musées de l'Europe; mais il est certain que, par suite d'un concours de circonstances dont nous ne savons pas les causes, c'est à la Pinacothèque que se sont réunis les Brauwer héroïques, ceux qui donnent comme une vision rétrospective de la collection que Rubens avait formée. Ces tableaux se présentent à nous avec l'autorité d'œuvres de premier ordre, et chacune des pages du poème doit être étudiée à part.

Le *Chirurgien de village* n'est pas le meilleur des Brauwer de Munich. Il a son prix cependant. Dans un intérieur rustique meublé de nombreux accessoires traités de la façon la plus légère, l'opérateur, coiffé d'une barrette d'un rouge un peu passé, sonde avec un couteau la blessure d'un paysan qui se prête courageusement à l'expérience et confie son pied malade aux investigations de ce bourreau naïf. L'effort de Brauwer semble ici s'être concentré sur la figure du blessé ; l'expression de la tête est superbe.

Brauwer, qui est un sentimental ironique et qui lui aussi met le doigt sur la plaie, paraît s'être toujours intéressé aux hardiesses des adeptes de la chirurgie primitive. Constamment en quête de l'expression, il l'a souvent cherchée dans la douleur criante. L'*Emplâtre* est un étonnant petit tableau. Trois figures seulement, notes vigoureuses posées sur un fond relativement clair. Un paysan est assis; son bras est nu jusqu'à l'épaule; le chirurgien, qui prend son rôle au sérieux, détache l'emplâtre; un amateur, charmé de ce spectacle, se penche entre les deux premiers personnages et fait pyramider le groupe. Le malheureux qui subit l'opération pousse un cri terrible, un cri qu'on croit entendre.

Il est impossible de voir ailleurs une tête plus humaine et plus douloureuse. Cette tête est un des chefs-d'œuvre de Brauwer. Le tableau s'enveloppe de colorations dorées. Il est gravé au trait, mais de la façon la plus inexacte, dans le *Manuel de l'histoire de la peinture*, de Waagen. Nous donnons une reproduction plus fidèle de cette peinture, qui, sur une scène d'hôpital, fait jouer la douceur d'une exécution caressée.

C'est aussi un tout petit tableau que celui des *Trois Fumeurs*. Ici encore le groupe affecte des dispositions pyramidales, comme si Brauwer, transportant dans la taverne la symétrie des arrangements religieux, avait été préoccupé des Saintes Familles d'André del Sarte ou de Fra Bartolommeo. La vérité est que l'artiste a toujours été attentif à la silhouette de la composition et qu'il s'est rencontré avec l'Italie, par une sorte d'intuition, car il n'eut jamais le temps de l'étudier beaucoup. Deux paysans sont assis, fumant avec la componction voulue ; le troisième, placé entre ses deux camarades, est occupé à bourrer sa pipe. Ce tableau, d'une exécution à la fois vaillante et délicate, est marqué d'un B. Enfin — et c'est là un point qui n'est pas sans importance — ces trois fumeurs sont, pour le costume et pour le type, des paysans de Teniers, je veux dire des Flamands.

Le *Joueur de violon* est remarquable aussi, mais l'exécution est moins légère que d'habitude. Ce musicien prend à sa musique un plaisir extrême : assis sur un tonneau qui, coupé en deux, est devenu un siége, il se penche et se balance au rythme de son instrument. Derrière lui, trois paysans placés près de la cheminée l'accompagnent en chantant. la bouche démesurément ouverte. Ici, la note caricaturale est nettement soulignée. Nous donnons le principal personnage en cul-de-lampe.

Nous arrivons à des œuvres encore plus significatives. Le catalogue de M. Rudolf Marggraff désigne sous le nom de *Soldats espagnols* un groupe de joueurs attablés dans un misérable tripot. Soldats, si l'on veut, ces gens d'épée ne sont pas incapables de quelque filouterie. Le personnage principal est un jeune homme peu civilisé qui porte depuis huit jours la jaquette militaire et le baudrier. Ce balourd ne sait pas les habitudes des méchantes compagnies, il a des écus, et les trois chenapans qui jouent avec lui sont en train de les lui voler. Tout au fond, dans la pénombre, une femme nettoie un seau. Dans un coin, sur une planche de la cloison, un dessin pareil aux graffiti qu'on voit à Venise dans un tableau du Musée Correr, symbole peu équivoque qui révèle une maison assez mal habitée. Cette peinture est du plus frappant caractère. L'estafier qui joue aux dés avec le soldat naïf est coiffé d'un chapeau mou à haute forme, qui cherche l'effet comique et qui le trouve. Le spirituel

gredin a des manchettes et une fraise, car il faut être bien vêtu pour aller dans le monde. Sa physionomie est admirable : il est impossible de tricher avec un air plus loyal. Par le ton brun des chairs, chaudes



LES TROIS FUMEURS.

(Musée de Munich.)

comme une pipe qui a beaucoup servi, par l'éclair blanc dont son œil s'illumine, ce fripon de grande allure rappelle le *Fumeur* de la galerie Lacaze. Le tableau est véritablement superbe. Ah ! si le Louvre possédait un Brauwer pareil, combien nos commentaires deviendraient inutiles!

Nous dirions simplement au lecteur d'aller voir cette merveille, et le lecteur, qui hésite peut-être encore, serait immédiatement convaincu que l'artiste aimé par Rembrandt et par Rubens est un des peintres les plus incisifs qui se puissent rencontrer.

On fait souvent du bruit dans les tavernes de Brauwer : après les longues buveries arrive l'heure des violences. La description que le catalogue donne des *Deux Paysans qui se battent* est fort incomplète. La querelle est des plus vives : un des combattants, pris aux cheveux par son adversaire, s'accroche à un tonneau qui ne résiste pas à la secousse et va rouler par terre avec le vaincu. Furieuse et les poings crispés, une femme, une sorcière, intervient pour séparer les lutteurs, et, tout au fond, pendant le combat, un sage qui sait le néant des disputes humaines est pacifiquement assis sur sa « chaise d'affaire », avec la sérénité d'un Henri III recevant l'indiscrète visite de Jacques Clément. D'après le catalogue de M. Marggraff, le tableau porterait le monogramme A B, que nous n'avons pas su y découvrir. La peinture est d'une coloration relativement claire et ne semble point essentiellement hollandaise. Comme dans une des compositions dont nous venons de parler, un des combattants, coiffé d'un béret et vêtu d'une veste courte, est encore un paysan pareil à ceux dont Teniers a raconté l'histoire.

La *Rixe* est un tableau terrible. On a d'abord joué aux cartes, doucement, en bons camarades; mais la partie se termine par une querelle. Un paysan parvenu au paroxysme de la fureur s'est emparé d'une petite cruche au ventre rebondi; il la soulève, et il va assener sur la tête de son ami de tout à l'heure un coup qui fera du bruit dans le village. Saisi à la nuque par un poignet de fer, le joueur menacé est resté assis, mais il se baisse pour éviter le choc, il crie horriblement, et en même temps ses deux mains convulsées essaient de tirer du fourreau la lame d'une grande rapière. Deux autres personnages complètent le groupe : l'un d'eux ferme le poing et agite un couteau; l'autre, en qui un restant d'humanité survit encore, s'interpose et s'efforce d'arrêter les furieux. L'ensemble et les fonds surtout sont noyés dans de chaudes transparences, bien dignes d'un contemporain de Rembrandt; mais dans les figures des combattants il y a des accents de couleur très particuliers. Le malheureux dont la tête va être fracassée est vêtu d'une casaque bleue dont la tonalité intense et brillante comme de l'émail n'a rien de hollandais. A propos de ce tableau, une des œuvres les plus violentes de Brauwer et en même temps l'une des plus soignées, il est difficile de ne pas se rappeler que Rubens possédait une peinture presque pareille. Je veux parler du



Adrien Brauwer pinx. T. de Mare sc.

LA RIXE.

(Pinacothèque de Munich.)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Salmon Paris

nº 279 de l'inventaire de 1640 : *A combatt of three where they strike with the pott.*

La pointe délicate de M. de Mare reproduit ici le tableau de la *Rixe.*

Mais il n'y a pas que des batailles dans Brauwer. La Pinacothèque de Munich nous révèle le maître dans la variété de son caprice ; elle nous rappelle qu'il n'a pas toujours cherché les violences du drame. Le *Jeu de cartes* est une scène calme et enjouée. Sept paysans sont assis autour d'une table que recouvre un tapis d'un bleu cendré, une loque aux tons éteints qui fut jadis radieuse. Le principal personnage a été bien servi par le sort; il montre les cartes triomphantes qui assurent sa victoire, et son large rictus dit bien haut qu'il est le plus heureux du monde[1]. Les autres attendent, satisfaits de passer leur après-dîner dans des délassements qui ne sont pas essentiellement ceux de la mauvaise compagnie. Au fond, un homme, saisi dans une attitude que Brauwer a beaucoup aimée, se chauffe debout et les mains derrière le dos, pendant qu'une femme, assise sur un banc près de la cheminée, lui parle de choses qui ne l'intéressent pas. Il y a dans ce tableau limpide des tons tout à fait brillants : j'ai dit le tapis bleu; je dois ajouter que l'un des joueurs a un vêtement d'un vert olivâtre et un bonnet rouge; un autre s'habille d'une casaque grise et de chausses dont le rouge forme aussi la couleur dominante. Enfin à la muraille du fond s'ouvre une porte étroite qui laisse voir, avec un bout de ciel, la campagne verte et les gaietés du printemps commencé.

Pour en finir avec les Brauwer de Munich, il reste à parler d'un chef-d'œuvre intime que nous appellerions volontiers *la Famille.* Dans un coin, la haute cheminée devant laquelle un jeune paysan se chauffe, les mains croisées derrière le dos. Un tonneau sert de table : on y voit des linges, un pot de terre, un pain, des nourritures indistinctes. Ces choses serviront, car le maître du logis a beaucoup d'enfants. L'un d'eux soulève une écuelle, l'autre, encore tout petit, est sur les genoux de sa mère, qui, un gobelet à la main, enseigne à cet innocent l'art suprême, l'art de boire. L'homme qui se chauffe contemple cette scène avec ravissement, car — ce tableau le démontre — Brauwer a tout compris : il a eu des heures de tendresse. Près du groupe familial, quatre voisins qui fument et qui chantent. Ce sont des amis de la maison. Sur le premier plan, une belle chienne dort en compagnie de trois petits chiens qui s'agitent et se traînent avec toutes les gaucheries inséparables d'un pre-

1. Cette figure, d'un caractère très écrit, est celle qui a été gravée en tête de lettre à la première page de notre étude. (V. t. XX, p. 465.)

mier début. A droite s'ouvre une grande fenêtre, rectangle aux lignes fuyantes, dont la perspective fait un trapèze. On entrevoit un ciel printanier et des arbres d'une verdure claire. La rustique demeure est comme assainie par l'air extérieur, et la gaieté du rayon s'ajoute à la joie du foyer.

Je dois le dire : cette ouverture sur la campagne verte, celle que nous avons signalée dans le tableau précédemment décrit, le *Jeu de cartes,* ne sont pas sans éveiller dans l'esprit de curieuses conjectures. Devant ces lumineuses échappées qui font songer, non au paysage roussi des Van Goyen, des Isaac Ostade ou des Cuyp, mais à la fraîche nature flamande, on rêve à un Brauwer qui travaille à Anvers, pas loin de Rubens, et qui a quelques-unes des qualités du paysagiste. Il l'était en effet. Comment oublier ici ce que les vieux textes nous apprennent ? Dans la collection de Rubens il y avait, nous l'avons dit, trois paysages de Brauwer, entre autre un *Lever de soleil.* Au XVIIIe siècle, la tradition n'était pas tout à fait perdue. En 1745, Gersaint vendit, parmi les curiosités du cabinet d'Antoine de la Roque, un « petit paysage » de Brauwer. L'œuvre ne fut pas très chèrement payée : 16 livres 19 sous seulement. Mais la médiocrité de ce prix inavouable ne prouve rien contre l'authenticité du tableau. On n'a pas compris, voilà tout.

Si nous affirmons qu'il a existé, qu'il existe sans doute encore des paysages de Brauwer, c'est parce que nous tenons pour certain que les honnêtes gens qui ont dressé l'inventaire de la collection de Rubens devaient être exactement informés de la provenance des œuvres qu'ils enregistrèrent sur leur catalogue, et que leurs indications sont celles-là mêmes que l'illustre propriétaire aurait fournies. Cette conviction justifierait une recherche qui n'a pas encore été systématiquement poursuivie, mais qui aboutira tôt ou tard. Déjà Waagen a signalé à Londres, dans la galerie Munro, un *Troupeau de porcs* dans un paysage que réchauffent les lumières dorées du soir. Nous-même, nous avons jadis parlé, dans la *Gazette,* de l'étrange peinture que M. Suermondt exposait à Bruxelles, en 1874, et qui, si elle n'a pas été distraite de la précieuse collection dont elle faisait partie, a dû prendre le chemin de Berlin. C'était un *Clair de lune,* du caractère le plus étrangement original. Sur le devant du tableau, disions-nous, quelques paysans : à droite une chaumière ; dans le fond un fleuve, et, au-dessus de cette humble campagne, un ciel dramatique où la lune pâle donne aux nuages des reflets d'argent. Évidemment nous avons là sous les yeux un paysage que l'artiste a fait pour lui-même, sans songer à sa clientèle et pour garder aux murs de son atelier le souvenir d'une nuit qui l'avait ému.

Nul doute sur l'authenticité de l'œuvre, marquée du monogramme A B

et d'ailleurs fermement signée dans la largeur d'une exécution où l'ensemble est plus cherché que le détail. Ce *Clair de lune* ne se rattache directement ni au paysage hollandais à la mode de 1635, ni au paysage flamand de la même époque. C'est presque une œuvre romantique et où se retrouve avant l'heure une sorte d'accent moderne. Brauwer n'avait pas placé très haut son idéal; mais, un soir, un rayon de lune l'a touché



SOLDATS JOUANT AUX DÉS.

(Musée de Munich.)

et lui a inspiré comme une ivresse de poésie. La sérénité des grands ciels silencieux s'impose à toutes les âmes.

Et, puisque la recherche des paysages de Brauwer a rajeuni en nous les souvenirs de l'ancienne galerie de M. Suermondt, rappelons que l'amateur d'Aix-la-Chapelle possédait d'autres œuvres de notre peintre. Une des plus curieuses était le *Dormeur*. Vêtu d'une belle veste rouge, un jeune homme s'est endormi contre une cloison de planches : il tient une cruche à la main ; au fond du cabaret, des paysans jouent et boivent dans la pénombre. Lorsque ce tableau, qui porte les initiales accoutumées, nous fut montré pour la première fois, nous n'en avons peut-être

pas compris toute l'importance. Nous pouvons dire aujourd'hui que, dans ses colorations claires, au milieu desquelles éclate le rouge de l'habit du jeune dormeur, cette peinture est tout à fait une peinture flamande. Il ne s'agit ici ni de Harlem ni d'Amsterdam, ni de Frans Hals ni de Rembrandt. Et précisément Burger a formulé, à propos de ce petit personnage (c'est celui qui est gravé en tête de la monographie de Brauwer dans l'*Histoire des peintres*), une remarque bien significative : « Teniers, écrit-il, a copié absolument ce *Dormeur* dans un de ses tableaux du Musée de Dresde[1]. »

Il y avait d'autres Brauwer chez M. Suermondt. D'abord une *Rixe dans un cabaret*, sujet que l'artiste a traité plusieurs fois et toujours avec une verve extraordinaire. Nous avons déjà vu à Munich une querelle semblable. Un buveur, fort excité, se prépare à frapper avec un pot un de ses camarades, qui va lui répondre par un furieux coup de poing en plein visage. Ici encore des notes bleues, des notes rouges qui ne sont pas hollandaises le moins du monde. Il y avait enfin, chez M. Suermondt, une *Danse de paysans*, conçue à la flamande. Cette opinion était celle de Burger : « La composition, écrivait-il, rappelle le style du vieux Breughel. » Ce détail n'est pas indifférent pour l'étude des origines de Brauwer.

Dans ce travail sur un maître difficile à classer, nous utilisons nos souvenirs personnels et nos impressions les plus récentes; mais nous ne nous dissimulons pas le caractère incomplet de nos recherches. Nous n'avons pas vu tous les musées, et, même dans les collections que nous avons jadis étudiées, il y a des Brauwer dont nous n'avons pas conservé un souvenir suffisamment net, non que ces œuvres soient secondaires, mais peut-être parce que l'heure de les comprendre n'était pas venue, parce que la conjonction des astres ne s'opère qu'au moment fatidique. Il faudrait, nous le savons, entreprendre aujourd'hui un nouveau voyage en Europe au bénéfice exclusif de Brauwer. Mais la Providence est sévère pour ceux qui voudraient s'instruire. Que demandons-nous? Peu de chose. Cent ans pour étudier; cinquante ans pour écrire. Il est vraisemblable que ce minimum nous sera refusé.

Des amis viennent à notre aide. M. Louis Gonse nous parle de deux tableaux ovales qu'il a vus dans la galerie Lichtenstein, à Vienne, et qui représentent en buste, et formant pendant, deux vieux buveurs avec les attributs ordinaires qui sont pour les gens de leur caste comme une inévitable armoirie. Ces peintures, où se trouvent les deux initiales

1. *Galerie Suermondt.* Bruxelles, 1860, p. 44.

accolées, et qui sont, dans leur note chaleureuse, de la qualité la plus fine, ne font-elles pas penser aux « deux demi-figures » que Rembrandt conservait dans son cabinet ? La galerie du Belvédère, à Vienne, possède aussi un Brauwer de la plus parfaite authenticité. Assis près du feu, sur un tonneau, un buveur, qui n'est pas très jeune, mais qui a gardé un culte persistant pour les dieux de sa jeunesse, se montre de profil, la bouche ouverte, comme la plupart des fumeurs dont l'artiste nous a déjà révélé l'attitude. Il tient un pot et une pipe, et semble plongé dans une double ivresse. Le monogramme AB est sur la panse du tonneau. Dans les tons blond roux qui l'enveloppent, ce tableau est presque monochrome, et il est exquis.

Dresde a également plusieurs Brauwer, entre autres une *Rixe entre deux paysans*, dont l'un va briser un verre sur la tête de son camarade. « Petit tableau, mais excellent », dit Waagen. Là aussi sont *Deux paysans assis à une table* et quelques autres sujets analogues. Tous ces Brauwer sont arrivés à Dresde, bien avant l'époque où l'on a essayé de contrefaire le maître. Plusieurs sont déjà cités dans l'inventaire de 1722, et la *Rixe* a été achetée en 1741.

Le catalogue de la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg (1863), enregistre cinq Brauwer, dont Waagen parle avec éloge, et parmi lesquels il en est deux — le *Buveur* et la *Querelle dans un cabaret* — qui viennent de chez Crozat. Nous aurions bien dû les garder.

Ceci nous amène à dire que nous ne retrouvons pas dans les catalogues des musées étrangers plusieurs Brauwer qui, au XVIIIe siècle, étaient l'honneur des collections parisiennes. Celui que possédait M. de Jullienne et qui fut vendu 2,500 livres en 1767 était évidemment un tableau d'un intérêt capital. Pierre Rémy l'a décrit avec le plus grand soin. L'*Estaminet* ne comprenait pas moins de neuf figures. « C'est un plaisir, dit le rédacteur du catalogue, de voir la joie qui est exprimée sur les visages des fumeurs : un d'entre eux, vu par le dos, la tête de profil, est assis sur une chaise ; il tient d'une main son bonnet et de l'autre un pot à bière ; sa pipe est mise à une calotte de laine qu'il a sur la tête. Trois personnages se remarquent proche une cheminée. Ce tableau, que nous estimons un des capitaux de Brauwer, donne des preuves du sublime mérite de cet artiste. » Certes, c'est là un Brauwer qu'il faudrait retrouver.

La *Tabagie* du cabinet de Randon de Boisset, vendue 2,400 livres en 1777, n'était pas moins importante. Pierre Rémy déclare carrément que ce tableau est « le plus beau Brauwer que l'on connaisse ». On y voyait trois fumeurs, comme dans l'exemplaire de la Pinacothèque de Munich,

mais disposés différemment. Brauwer y avait introduit une figure aimée, celle du paysan qui, « penché sur le dos de sa chaise, rend la fumée du tabac qu'il fume ». Dans le fond, une vieille femme parlant à une autre femme qu'on apercevait par une fenêtre. Ce tableau reparaît à la vente Clos, en 1812, et il ne se vend plus que mille francs. L'Empire a été dur pour Brauwer et pour bien d'autres.

Mais tous les tableaux du peintre des « tabarins et des mommeries » ne sont pas perdus. La Belgique en possède plusieurs. Si Anvers, à qui Brauwer appartient par son affiliation à la gilde de Saint-Luc et par sa mort, n'a rien à montrer de l'illustre peintre, le Musée royal de Bruxelles a gardé une *Dispute au cabaret*, qui lui fut envoyée de Paris en 1802; Burger a mentionné dans la collection de M. Dubus de Gisignies un tableau qu'il croit pouvoir rattacher à la première manière de Brauwer, à la manière qu'il considère comme hollandaise; enfin, tout le monde connaît l'*Intérieur de cabaret* de la galerie d'Arenberg. C'est la composition légendaire que Brauwer aurait peinte lorsqu'il était enfermé dans la citadelle d'Anvers et qui, montrée à Rubens, aurait provoqué la délivrance du prisonnier. On se rappelle le passage de Descamps. Brauwer, à qui l'on vient d'apporter des couleurs, avise dans la cour des soldats espagnols qui jouent aux cartes et aux dés : il reproduit la scène au bénéfice de son codétenu, le duc d'Arenberg. « Ce tableau, ajoute le biographe, se voit encore chez les descendants de cette illustre maison; il est un peu endommagé, parce que celui qui avait imprimé la toile avait donné la première couche avec de la craie à la colle. »

Ce dernier détail est véritablement sublime. Le tableau de la galerie d'Arenberg est peint sur bois, il ne représente pas le moins du monde des soldats espagnols, il n'a pas du tout l'air d'avoir été fait en prison; enfin Burger, qui savait poser des questions, déclare que les souvenirs conservés dans la famille d'Arenberg ne confirment nullement la légende traditionnelle. L'œuvre est d'une qualité superbe, et elle porte le monogramme connu. Douze personnages. Des buveurs groupés dans une taverne chantent et fument avec énergie. Au milieu, dans le fond, près d'une cheminée, cinq figures, parmi lesquelles un homme qui embrasse une femme. Ce détail est à noter, car il est rare, et nous n'avons pas souvent rencontré dans Brauwer « la servante cajollée » dont parlait Florent Lecomte. Dans ce tableau de la galerie d'Arenberg, pas un type qui ne soit du plus frappant caractère. La moindre physionomie, le moindre geste font supposer une longue étude ou un puissant effort de volonté.

Comment Brauwer procédait, nous le savons un peu par ses dessins.

Il n'y en a pas beaucoup sans doute, et nous devons regretter de n'avoir pas sous les yeux et sous la main le « gros volume » de croquis dont Rembrandt était propriétaire en 1656. Vraisemblablement, ce recueil n'a pas été conservé intact. Les feuilles qui le composaient sont aujourd'hui éparses, et elles courent le monde. Il y avait deux dessins de Brauwer chez M. de Jullienne, tous deux à la plume et légèrement lavés : un *Chirurgien pansant la tête d'un homme*, et un *Concert dans une tabagie.* Le catalogue de la vente Heyman (1776) nous parle d'un dessin au bistre, les *Deux Buveurs.* Si Louis XVI avait été bien servi, ce dessin aurait pu être acquis pour 13 livres, et il serait aujourd'hui au Louvre, qui ne possède pas le moindre croquis du maître.



CROQUIS A LA PLUME, PAR BRAUWER.

(Collection Suermondt.)

C'est dans la collection de M. Suermondt que nous avons pu étudier à notre aise quelques dessins de Brauwer; il y en avait un surtout, un griffonnis à la plume, qui était particulièrement touchant. Nous le reproduisons. C'est une admirable encyclopédie. Dans le coin à droite, la figurine d'un homme assis sur une chaise à trois pieds, la tête renversée en arrière, l'esprit perdu dans la contemplation des spirales de sa fumée. Deux fois essayée, la silhouette a été réussie deux fois; il en est de même du paysan qui se chauffe les mains derrière le dos, étonnant petit personnage que Brauwer a introduit souvent dans ses compositions. Ailleurs, et partout, la plume de l'artiste semble conduite par une fantaisie qui sait la nature par cœur et qui veut l'étudier encore. Un homme accroupi s'escrime avec un soufflet devant un foyer imaginaire; un enfant a saisi par la queue un cochon qui l'entraîne dans une course

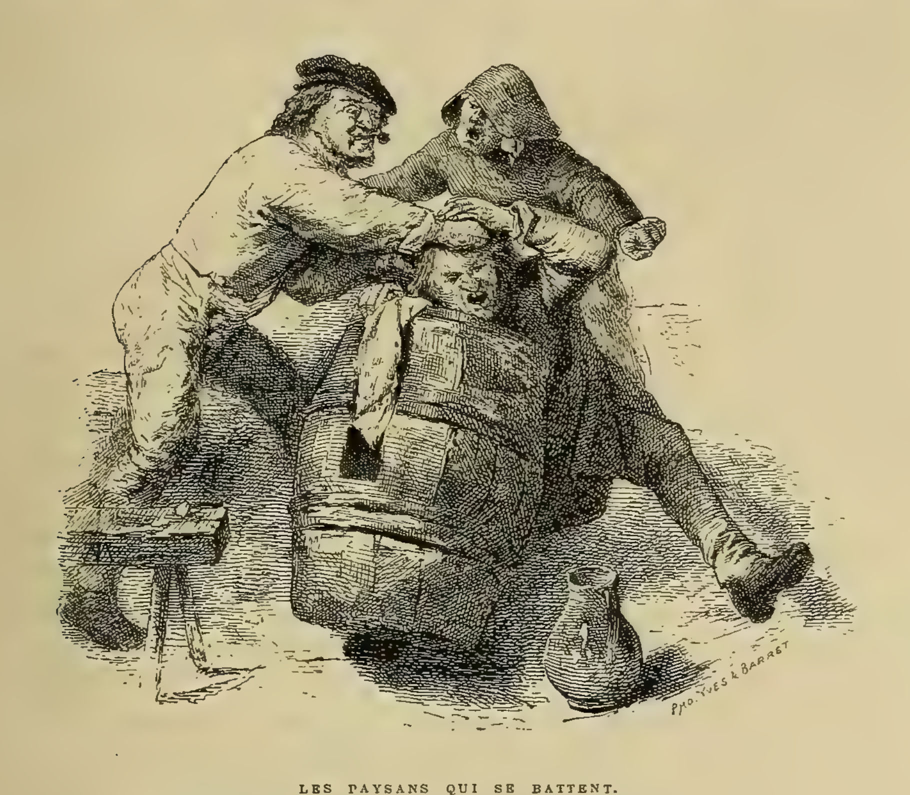
folle; un paysan poursuit un dialogue avec une femme; enfin on danse dans l'angle inférieur du dessin, et ces cinq figures sautillantes sont enlevées par le rythme joyeux d'un mouvement superbe. Burger aimait beaucoup ce dessin. « Tout cela, disait-il avec raison, est prodigieux de mimique, de naturel et d'esprit. »

Il serait étrange qu'un artiste aussi bien doué que Brauwer et aussi curieux des procédés d'expression ne se fût point essayé dans la gravure. Il n'y a pas manqué. Heinecke, qui a catalogué son œuvre gravé, enregistre dix-neuf eaux-fortes, les unes dans le format in-quarto, les autres un peu plus grandes. Elles représentent des paysans, des fumeurs, une femme qui demande l'aumône, une autre femme faisant des galettes. Une de ces gravures, celle où l'on voit un singe qui fume, a le caractère d'une charge. Presque toutes ces eaux-fortes sont d'un accent spirituel et robuste, avec une forte saveur rustique. Il en est deux surtout qui méritent particulièrement d'être recherchées, et ce n'est pas sans raison que M. Georges Duplessis cite le *Paysan allumant sa pipe* et la *Compagnie de quatre paysans*, dans le catalogue des pièces choisies qu'il a joint à sa nouvelle édition de l'*Histoire de la gravure*.

L'accentuation du type, le caractère précisé jusqu'à l'outrance, la recherche de l'expression rendue visible par les lignes du visage, par la justesse de la silhouette, par la vertu individuelle de l'accoutrement et du geste, ce sont là les qualités maîtresses d'Adrien Brauwer. Ici le talent touche au génie, à ce génie d'ordre spécial qui ajoute aux dons naturels les conquêtes d'une observation constante, l'effort soutenu d'une volonté toujours en éveil. Il y a même là un peu de mystère. Les artistes qui ont eu le bénéfice d'une longue vie ont pu, dans une étude tous les matins recommencée, amasser une ample provision de faits particuliers, noter beaucoup de types et beaucoup d'attitudes; ils ressemblent aux médecins qui, ayant vu des multitudes de fiévreux, ont acquis le droit de parler savamment de la fièvre. Mais Brauwer n'a même pas eu, pour observer et pour s'instruire, le court délai d'une existence ordinaire. Si les livres ne se trompent pas en le faisant naître en 1608, il a vécu trente et un ans. C'est à peine le temps nécessaire à l'apprentissage. Faut-il croire que, dès sa vingtième année, à l'heure où tant d'autres en sont encore au balbutiement, il était déjà un homme et un maître? Cette perfection prématurée a quelque chose d'inquiétant. L'idée nous est souvent venue que la date assignée à la naissance de Brauwer était une pure hypothèse. Et combien elle doit en effet paraître incertaine à ceux qui se souviennent que les fureteurs d'archives ne sont pas encore en

mesure de nous dire si le peintre est né à Audenarde, à Harlem ou ailleurs !

Au début de ce travail, nous avons écrit un mot d'une tournure paradoxale, un mot qui aurait étonné Burger. « Brauwer, disions-nous, peint à la façon du XVIe siècle. » L'excellent Mariette, qui semble avoir pris un malin plaisir à exprimer par avance notre pensée et à nous couper l'herbe sous le pied, avait déclaré déjà que Brauwer ne ressemble



LES PAYSANS QUI SE BATTENT.

(Fragment d'un tableau du Musée de Munich.)

nullement à son prétendu maître Frans Hals. Il est en effet d'une autre école. Il n'a pas, il ne veut pas avoir ses brusques fiertés, ses allures cavalières, ses magnifiques impertinences. Brauwer est un sage. Dans la légende, il entasse l'inconduite sur le délire; dans sa peinture, il est rangé comme un notaire. Sa préoccupation, analogue en ce point à celle des plus grands peintres italiens, c'est d'exprimer avec le plus de netteté possible; aussi le contour ne lui suffit-il point, il cherche le modelé intérieur, et il le fait sentir, sans tomber jamais dans la minutie. Sur des

choses violentes, comme une rixe d'ivrognes qui s'égorgent, ou douloureuses, comme le cri du patient aux mains d'un chirurgien malhabile, il met une peinture très douce et très caressée. Il est furieux et hérissé en dessous, calme et velouté à la surface; et, bien que le fait puisse paraître inexplicable, cette contradiction aboutit à une harmonie. Le lecteur est invité à n'éprouver ici aucune surprise. Il sait que l'art est capable de toutes les impossibilités, et il se rappelle que Léonard de Vinci, ayant dessiné une hideuse caricature, l'enveloppe de la grâce lombarde.

Cette douceur d'exécution est bien visible dans les admirables Brauwer de la pinacothèque de Munich, les plus beaux que nous ayons encore rencontrés. Mais cette façon de dire les choses n'enlève rien à la puissance de l'invention, au mouvement des scènes représentées. Lorsque Brauwer peint un buveur furieux qui va briser une cruche sur la tête de son collègue, il est tragique; il est paternel et tendre quand il met en scène la famille, les enfants, l'humble foyer du pauvre. Il a une manière à lui d'égayer les tristesses de la chaumière : il y introduit un peu de musique, et, presque toujours, il entr'ouvre sur la campagne verte une fenêtre où passent le rayon, la gaieté, l'idéal. Son art est profondément humain. Ce maître singulier, pour lequel la trivialité aurait été une muse, dit quelque chose à la pensée. Dans la nature étudiée patiemment, il trouve le germe de l'exagération, qui, sans être infidèle au détail exact, l'agrandit et le hausse au niveau d'un caractère puissamment généralisé. Tout démontre dans ses peintures la gravité du travail intellectuel et l'affirmation réfléchie des certitudes volontaires.

Il y a donc un désaccord évident entre la physionomie médiocrement morale que la légende prête à Brauwer et le caractère sérieux de son œuvre. Si l'artiste a passé sa vie à se griser avec Joost van Craesbeck, à jouer aux cartes avec des chenapans, à se dérober par des moyens malhonnêtes aux poursuites de ses créanciers ameutés, comment a-t-il pu, d'une main si sûre et d'une âme si tranquille, fixer dans des images profondément étudiées la représentation des mœurs populaires et nous en laisser un si admirable procès-verbal? Il doit s'être introduit dans la biographie de Brauwer, telle que les vieux livres la racontent, une grande part de roman et de mensonge. Ces mœurs désordonnées, cette ivresse malsaine, ces escroqueries, puisque le mot a été prononcé, nous sont à bon droit suspectes.

Nous trouvons d'ailleurs, dans le portrait de notre ami, une autre raison de douter. Ce portrait, c'est celui qui a été gravé par Bolswert, d'après Van Dyck, et dont l'esquisse en grisaille serait conservée chez

le duc de Buccleuch. Van Dyck a dû le peindre vers 1631, car il était alors à Anvers, et c'est le moment où les deux artistes se sont rencontrés dans la gilde de Saint-Luc. Brauwer n'a pas dans cette effigie une trop méchante mine. Il est jeune, robuste, avec de grands cheveux et la moustache retroussée à la Louis XIII. Il porte un vêtement d'une correcte élégance : l'une des mains est gantée ; au pourpoint de soie, dont la manche laisse deviner un crevé d'une étoffe différente, il ne manque pas un bouton. Le visage est franc, le regard loyal. Ce sacripant de Brauwer a l'air d'un parfait gentilhomme. Ne l'était-il pas ? Tout dépend du sens qu'on donne aux paroles. Il semble que, comme peintre et comme historien, l'excellent maître appartient à la meilleure noblesse.

PAUL MANTZ.





EUGÈNE FROMENTIN

PEINTRE ET ÉCRIVAIN

(CINQUIÈME ARTICLE[1])

IV



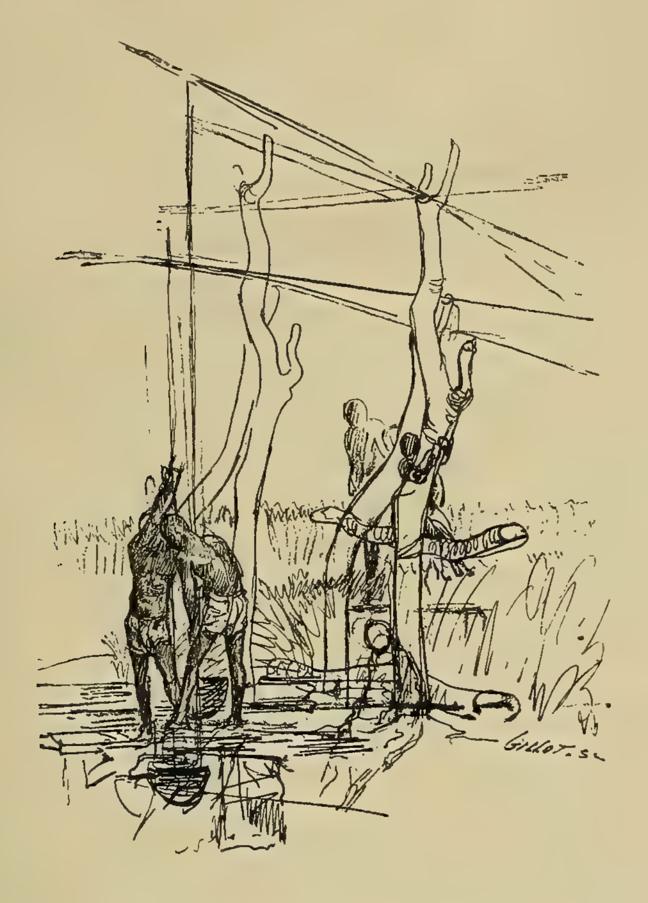
Fromentin était à Venise lorsque lui parvint la nouvelle de nos premiers désastres. Il revint brusquement à Paris prendre sa femme et sa fille et se retira avec elles à Saint-Maurice, où il passa le temps de la guerre, Dieu sait au milieu de quelles tristesses et de quelles angoisses ! Fromentin adorait son pays, et il ne se remit jamais entièrement d'une telle épreuve.

La cruelle période de 1870-71 met un temps d'arrêt dans l'œuvre de Fromentin ; elle y marque une nouvelle et dernière phase. Les voyages de Venise, d'Égypte et de Hollande viennent balancer dans son esprit et effacer un peu sur sa palette les souvenirs de l'Afrique bien-aimée. Après un laps de trois ans, il reparaît au Salon avec deux grandes vues de Venise : le *Grand Canal* et le *Môle*.

Cet envoi reçut un accueil assez froid de la presse et du public. C'était une erreur. Fromentin avait vu Venise sous un éclairage un peu plombé et un peu terne, et il avait eu la franchise de peindre ainsi la

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII, p. 401, t. XVIII, p. 84, t. XIX, p. 240 et t. XX, p. 281.

ville ensoleillée des doges. Bien souvent j'ai été frappé par cet aspect morne des eaux et du ciel, sur lequel s'enlevaient avec rigidité les palais, les maisons aux toits rouges, aux longues cheminées, aux assises verdies par le flot, aux contrevents de couleur. Le romantisme incandescent de M. Ziem a fait du tort à la Venise réelle. Sur la foi de cette



ESQUISSE DU « SACHKI AU BORD DU NIL ».

(Croquis à la plume d'Eug. Fromentin)

interprétation conventionnelle, on s'attend beaucoup trop, lorsque l'on débarque pour la première fois à Venise, à des ruissellements de lumière et à des flamboiements de tons éclatants. Pour ma part, je connais peu d'aussi solide et d'aussi nette traduction de Venise telle qu'elle est, c'est-à-dire frappée dans toutes ses anciennes élégances par les injures du temps et des hommes, que ces deux toiles de Fromentin. Je

les ai revues maintes fois et l'exécution m'en a paru d'une fermeté particulière?

Je ne m'arrêterai pas au Salon de 1874. J'eus l'honneur d'en rendre compte ici même, et j'ai dit ce que je pensais des deux charmantes compositions qui y figurèrent.

Celui de 1876, qui fut le dernier, nous transporte en Égypte. *Le Nil* et le *Souvenir d'Esneh* furent jugés d'une exécution un peu triste. Il semble, en effet, que sur ces œuvres plane un douloureux pressentiment. La main est toujours alerte et souple; mais le sourire des années d'enthousiasme est voilé; la couleur est comme engourdie dans une gamme neutre de reflets violets. Et cependant que de poésie large il y avait dans ce grand fleuve roulant ses eaux limoneuses entre des berges plates et basses! que de noblesse dans ce groupe de femmes accroupies!

Il est à remarquer, d'ailleurs, que les scènes que son crayon nota en Égypte lui fournirent toutes la matière d'exquises compositions. A ce point de vue, peu de tableaux dans son œuvre valent plus que les toiles égyptiennes. Quoi de mieux équilibré comme jeux de lumière que les *Canges sur le Nil*; de plus vif comme impression juste du geste, du mouvement, de l'accent rythmique que le *Sachki au bord du Nil,* dont nous donnons ici l'esquisse à la plume; de plus charmant, comme groupement de figures, que cette *Ville au bord du Nil*, où des fellahs tirent sur la corde d'une cange pour lui faire remonter le fleuve; de plus délicieux comme silhouette, de plus net comme style, de plus serré comme facture que ce bijou intitulé *Bac sur le Nil* et daté de 1871? Ce petit tableau est, avec le précédent, de ceux qui m'ont le plus frappé à l'exposition du quai Malaquais. Un Arabe, au premier plan, se détache sur le gris estompé d'un ciel uniforme qu'éclaire la lueur indécise du soleil levant; il est monté sur un chameau vu de profil; à côté, deux fellahs debout; au loin, dans la vapeur, une barque. Fromentin a rarement dessiné avec cette acuité d'écriture. Ce parfait morceau appartient à M. Landon.

Je ne sais comment se comporteront ces derniers tableaux, peints dans une enveloppe de violets ardoisés, s'ils pousseront au noir par la suite ou s'ils resteront ce qu'ils sont; mais ce qui est certain, c'est qu'ils méritent le haut prix que leur ont attribué les collectionneurs.

Les années 1871, 1872 et 1873 sont climatériques dans la manière de peindre de Fromentin. Pour moi, c'est le moment culminant de son talent. Il semble avoir retrouvé la fermeté, la précision et l'éclat cristallin de sa pâte à ses débuts pour y ajouter les transparences, les flui-

dités de sa couleur, le tissu léger de ses glacis, tels que nous les avons admirés dans la grande *Chasse au héron*. Il conçut à ce moment le plan d'un important tableau, *le Rhamadan*, dont malheureusement il ne peignit que les esquisses détachées. Toutes ces esquisses passèrent dans les mains de M. Verdé-Delisle. Depuis, elles ont été dispersées au décès de celui-ci. C'étaient des études de figures drapées, assises ou debout, presque toutes dans l'attitude de la prière. La couleur en était d'un beau ton doré qui s'était immédiatement émaillé. Je les tiens pour des morceaux de peinture d'une qualité très rare.

Je n'ai fait que glaner dans l'œuvre considérable de Fromentin.



ESQUISSE POUR LE « RHAMADAN ».

(Dessin à la plume d'Eug. Fromentin.)

Beaucoup de productions mériteraient d'être indiquées ici. Je me contenterai de citer encore : la *Tribu en marche traversant un gué* (1869), appartenant à M. Isaac Pereire ; la ravissante *Halte de muletiers* (1872), à M. Lepel Cointet ; les *Arabes faisant boire leurs chevaux à une source dans un ravin* (1874) ; le *Berger kabyle conduisant son troupeau*, les *Arabes attaqués par une lionne*, les *Femmes arabes en voyage*, fin comme un Wouwerman, à M. Alfred Mame, et surtout le superbe tableau, d'une énergie poignante dans les tons brûlés, sorte de fournaise ardente où hommes et bêtes étendus sur le sol se tordent comme des brins de paille, qui est connu sous le nom du *Pays de la soif* et qui fut peint, si je ne me trompe, en 1869. L'âpreté et l'intensité de l'effet sont portées au comble dans cette dernière toile. Le souffle de la mort qui plane sur la

steppe incendiée, les vautours gris qui tourbillonnent dans l'air, attendant leur proie, les convulsions horribles des malheureux torturés par la soif, l'éclat même de la lumière qui rayonne et chante la mort sur un rythme sonore et menaçant, tout me rappelle certaines mélodies décharnées du *Requiem* de Berlioz. Fromentin n'a rien produit de plus vigoureux.

Je citerai enfin son dernier projet de tableau, l'*Incendie*, dont il a laissé quelques esquisses peintes, notamment une petite étude de femme morte et nue, couchée sur le sol, qui appartient aujourd'hui à Mme Fromentin. C'est un morceau de la plus rare distinction et d'une anatomie très délicate.

En résumé, et comme je l'ai déjà dit, le peintre chez Fromentin était plutôt un harmoniste qu'un coloriste : c'est-à-dire qu'il cherchait plutôt les accords que les oppositions. Nous l'avons vu osciller entre Marilhat, Decamps, Delacroix, pour se fixer sur la fin à Corot, l'harmoniste par excellence. J'ajouterai encore que les raffinements de coloris et d'exécution de son voisin et ami M. Gustave Moreau ne le laissèrent pas indifférent, et qu'il serait aisé d'en relever dans ses méthodes les traces positives. Comme chez lui, sa palette est riche des tons les plus fins, les plus précieux, que son pinceau excelle à faire scintiller en les juxtaposant. Comme chez M. Gustave Moreau encore, la couleur ne s'exalte pas; le temps l'avivera en l'émaillant, mais elle restera toujours tendre et claire, ce qui est une grande condition pour durer. Malgré tout cela, malgré ces influences qui traversent son œuvre, malgré le défaut de cuirasse qu'il tenait de son éducation technique, tardive et sommaire, Fromentin n'est point un artiste de seconde main; il s'assimile, il n'imite jamais. Son sentiment est fécond, entier et incontestablement original. Il est Fromentin, et son nom seul suffit à éveiller le souvenir de toutes ses qualités, qui sont de haute allure, d'exquise valeur, et le feront vivre assurément au premier rang des peintres de sa génération.

Fromentin a travaillé sans relâche, et sa production a été des plus fécondes, trop féconde même, car il a fait pour le commerce des répétitions, expédiées aux quatre coins du monde, qui valaient rarement les œuvres originales. La liste complète de ses tableaux serait impossible à dresser, — il en a vendu beaucoup de la main à la main à des marchands étrangers ; — mais je crois n'avoir omis aucun morceau important. Quant à ses dessins, faits sur nature, dont l'ensemble a figuré à la vente posthume, j'ai dit plus haut ce que je pensais de leur justesse d'impression et de leur extrême sincérité. Les meilleurs et les plus nombreux viennent du second séjour en Afrique (Mustapha, Blidah et l'Aghouat — 1853).

L'action de Fromentin, sur l'école de peinture contemporaine, sans avoir été ni très bruyante ni très apparente, n'en a pas moins été importante et continue. Sa parole, ses conseils et ses encouragements, autant que son exemple, ont agi très vivement sur tout un groupe d'artistes jeunes et intelligents, qu'il avait pris sous son patronage. Très bon et très indulgent dans les relations d'intimité, il savait en même temps être très persuasif, et il est incontestable qu'il a dirigé les débuts d'une petite



CROQUIS A LA PLUME POUR L'UNE DES FIGURES DU « PAYS DE LA SOIF »

école de tendances raffinées, qu'il l'a conduite et soutenue dans la voie du succès. MM. Henry Lévy, Humbert, Cormon, Thirion, Huguet et quelques autres encore lui doivent beaucoup. Sa disparition a fait au milieu d'eux un vide qui ne sera pas comblé. De même, le jury du Salon a perdu en lui un de ses organes les plus actifs et les plus éclairés.

Fromentin avait des idées personnelles très arrêtées aussi bien sur l'organisation des expositions que sur le mouvement de l'art contemporain, et, s'il avait vécu davantage, nul doute qu'il ne les eût exposées avec toute l'autorité que lui donnait l'éclat de sa plume. Il écrivit même sur ce sujet, à l'administration des Beaux-Arts, une lettre dont la franchise et l'allure un peu vives éveillèrent certaines susceptibilités.

Il avait depuis longtemps été préoccupé, et cette préoccupation se fait jour dans bien des passages du *Sahara*, du *Sahel* et des *Maîtres d'autrefois*, de dire sa pensée sur l'esthétique de l'art moderne; mais, comme il apportait dans les manifestations actives et extérieures une grande réserve, il ne s'était point décidé à rompre le silence.

Une fois, cependant, au mois de mars 1864, il avait eu le projet de faire une conférence publique sur cette délicate matière. Le projet ne se réalisa pas, mais il en résulta divers fragments importants qui furent retrouvés dans ses papiers. Ce manuscrit, malheureusement inachevé, a pour titre : *Un programme de critique.* Je pense que quelques-uns de ces fragments seront lus avec grand intérêt, rien de ce qu'a écrit Fromentin, même à l'état d'esquisse, comme ceci, n'étant indifférent. On y trouvera l'essentiel de ses pensées sur ce que l'on pourrait appeler la république des arts en France.

Toutefois, et bien que je les juge dignes de la mémoire littéraire de Fromentin, par conséquent dignes d'être publiés, j'insiste sur le caractère inachevé et fragmentaire de ces morceaux, auxquels manquent la revision définitive de l'auteur et la conclusion.

Les premières lignes nous donneront une note caractéristique du tempérament complexe d'Eugène Fromentin, je veux parler de l'essence même de sa critique en matière d'art : une extrême hardiesse, une entière franchise « envers les idées », alliées à un grand respect pour les personnes. Le bruit qu'ont fait les *Maîtres d'autrefois* tient, en effet, pour une grande partie, à l'indépendance même des jugements. D'autre part, si Fromentin n'a point écrit de Salon, tâche dont il se serait acquitté comme personne, il faut en chercher la raison dans sa tendance presque excessive à ménager les personnes.

UN PROGRAMME DE CRITIQUE.

Messieurs,

Le titre même de cet entretien doit vous rassurer. S'il est vaste, il est du moins très circonspect. Il permet de poser beaucoup de questions, sans nous obliger précisément à les résoudre. Il exclut la technique des choses en ne touchant qu'à leur moralité. Il autorise un aperçu général et rapide de ce qu'on pense, de ce qu'on aime en fait d'art, de ce qu'on écrit sur ces matières; et cependant il n'entraîne pas à l'examen périlleux des productions. Il supprime ainsi la vraie difficulté : celle de citer des noms et de juger des œuvres. Vous n'avez donc pas à craindre que j'impose à vos convictions, à vos sympathies d'esprit, à vos amitiés personnelles, quelles qu'elles soient, la moindre contrainte ou le plus léger froissement. Nous n'avons point à

instruire un de ces procès irritants, comme il s'en est produit trop souvent depuis une trentaine d'années, qui opposent les écoles, engagent les personnes, compromettent les systèmes, contestent les renommées, et dont la gravité nous mettrait, vous et moi, dans un grand embarras. Nous nous réunissons ce soir dans le but d'examiner ensemble, avec toute sorte de respect pour les individus, et la plus grande hardiesse envers les idées, quels sont l'esprit, les habitudes, les points de vue de la critique contemporaine, quand elle s'applique à l'étude des arts plastiques, c'est-à-dire quel est, sur le même sujet, le véritable état de nos opinions.

I

Et d'abord avons-nous des opinions? C'est une question, messieurs, dont notre amour-propre n'a pas à souffrir, si nous songeons qne le commencement de toute science et de toute sagesse est de s'apercevoir qu'on ne sait rien. Avons-nous, dis-je, des opinions? J'entends par là des opinions raisonnées, judicieuses, armées pour les querelles, capables de se défendre par de bonnes raisons, de poursuivre l'erreur sous les mille déguisements des préjugés, de serrer la vérité de près et de la montrer du doigt, partout et là seulement où elle est. Ces opinions, d'ailleurs, qui pour se développer ont besoin d'un sens heureux, servi par une grande culture; cet avis motivé sur des choses de l'ordre le plus élevé et le plus délicat; cette compétence à résoudre certains problèmes qui divisent ou découragent, vous le savez, les praticiens même les plus consommés; en un mot, cette demi-certitude individuelle qu'on est convenu d'appeler des doctrines, qui nous l'aurait faite, je vous le demande? où l'aurions-nous puisée? quel en serait l'inspirateur? quel en serait le guide? et n'y aurait-il pas miracle, au contraire, à ce que le public fût en possession d'un corps de doctrines quand ses éclaireurs naturels en ont si peu?

Allons droit au fond des choses; établissons les faits tels qu'ils sont; soulevons les apparences, et, dussions-nous nous attrister, ne déguisons rien.

Les apparences sont séduisantes.

La France possède un grand nombre d'artistes, — un très grand nombre; — je n'essayerai pas d'en estimer le chiffre, pour ne pas vous effrayer sur l'immensité d'une production dont l'écoulement régulier, presque total, constitue lui-même un problème économique extrêmement curieux. Envisagée dans son ensemble, avec l'homogénéité relative qui lui vient de son esprit français, cette masse de talents nous donne à l'extérieur un ascendant très réel. Autant par son importance numérique que par son initiative et ses vrais mérites, notre école tient aujourd'hui le premier rang dans le monde. Qui donc oserait le nier, puisque les faits le prouvent? Il a fallu, lors d'un concours récent, — à la dernière exposition de Londres, pourquoi ne le dirais-je pas? — il a fallu que la France se fît volontairement bien petite ou bien modeste, pour laisser concevoir, de sa valeur artistique incontestable, des idées si contraires à la vérité. Cette méprise, du reste, qui prouve une fois de plus que la modestie risque souvent de se faire prendre au mot, ce court malentendu n'a pas la moindre importance. Notre école française est ce qu'elle est : nombreuse, active, relativement brillante, très rayonnante, puisque de tous les points du globe on l'imite, on l'étudie, on s'en inquiète, on y adhère, on s'y incorpore; — j'ajouterai qu'elle est enviée, ce qui est bien un des signes de la force.

A l'intérieur, la situation n'est pas moins bonne. Le public et les artistes semblent d'accord sur bien des points. Si ceux-ci, je le répète, produisent immensément, le public a des besoins insatiables, et le mécanisme de ce fait industriel est tel que nulle part, sauf de courtes et temporaires exceptions, on n'aperçoit trop d'engorgement. Grâce à cet impôt libéral, prélevé chaque année sur le budget de vos fantaisies, tous vivent ou *à peu près,* — et si cet à peu près, messieurs, cache ici comme ailleurs bien des souffrances et de regrettables misères, devons-nous nous accuser d'un malheur qui pourrait être une des lois mêmes de l'émulation, une des nécessités de la vie? La plupart prospèrent; quelques-uns atteignent à la richesse; un certain nombre devraient achever leur carrière dans l'opulence. Les moyens d'exposition abondent. Ils sont divers, de toute nature et devenus si réguliers, qu'il n'y a plus, pour ainsi dire, d'interruption dans ce courant continuel d'affaires ou de sympathies, qui met en communication les intelligences ou les intérêts. Partout où il y a quelque lacune, on y supplée; ce que l'initiative du gouvernement ne suffit pas à faire, d'autres l'achèvent. Et comme dans cette répartition, si égale qu'elle soit, de faveurs, de publicité ou d'honneurs, il se trouve toujours ou des imperfections, ou des oublis, ou des intérêts froissés, ou des ambitions impatientes, comme rien n'est parfait dans ce monde : — voyez, il se trouve aussi des spéculateurs ingénieux, disons mieux, des philanthropes assez entreprenants pour rêver la perfection d'un système d'exhibitions déjà fort complexe et pour le tenter. Appelons ces lieux de publicité des marchés, si nous parlons affaires, — nommons-les des foyers d'influence ou des centres d'enseignement, si nous changeons de point de vue; constatons dans tous les cas que bien peu de chose manque encore aux modes de publicité dont les artistes disposent et que sous ce rapport leur situation doit faire envie aux gens de lettres et aux musiciens.

Considérez que les journaux sont à leur merci. Chaque exposition annuelle est une solennité, une fête pour l'intelligence, comme on le répète, dont tous s'emparent, depuis le plus petit jusqu'au plus grand, depuis le plus léger jusqu'au plus sérieux, pour entretenir pendant six mois le monde entier de ce que la France a produit de peinture dans l'année courante. Bien peu d'œuvres échappent à cette investigation minutieuse de tout ce qui porte à peu près la marque du bien. Bien peu de noms sont privés de cette douceur de passer de bouche en bouche et de s'éterniser. Renommée éphémère, soit; mais de quoi se compose la vraie renommée, sinon d'un peu ou de beaucoup de bruit qui se renouvelle et puis qui dure? — Les œuvres sont reproduites avec profusion, et tous les procédés de l'industrie la plus moderne semblent avoir été créés pour servir d'agents à cette circulation prodigieuse d'une œuvre unique, multipliée presque à l'égale du livre. Cela ne suffit point encore, et pour que la reproduction soit, sinon plus complète, du moins plus piquante en adoptant jusqu'aux formes littéraires, des écrivains de mérite, d'un grand talent, d'un art consommé, se font complaisamment les copistes du dernier des peintres, et consacrent, dans un but que je ne me suis jamais bien expliqué, tous les soins d'une plume habile, à des imitations qui quelquefois font beaucoup d'honneur aux originaux. Expositions publiques ou demi-publiques, expositions privées, ventes de tableaux, travaux décoratifs dans les églises, dans les monuments : y a-t-il une circonstance, un incident qui ne soit mis à profit, un lieu qu'on néglige, excepté peut-être un seul, le Musée du Louvre? — Mais nous y reviendrons, car un oubli si grave doit avoir sa raison.

Quant à nous autres, messieurs; quant à nous, public, n'êtes-vous pas d'avis qu'il faudrait être bien exigeant pour nous demander au delà de ce que nous donnons? Si

les intermédiaires si zélés dont je parlais tout à l'heure mettent l'empressement que vous savez à nous signaler les œuvres ou les noms, quel empressement non moins grand ne mettons-nous point à les accueillir ! Nous avons vraiment des instincts d'art, des inclinations de goût, qui font de notre pays, dit-on, et de notre époque, un lieu et comme un temps choisi pour l'épanouissement des idées belles. Ces instincts nous les avons assez larges pour ne rien exclure ; assez précis pour nous inspirer des préférences. Nous avons une curiosité généreuse pour toutes les choses de l'esprit ; une sensualité des yeux qui nous fait aimer les toiles peintes et nous fait courir en foule vers les lieux où on les expose, comme à des spectacles agréables ou émouvants, suivant la nature ou le degré de l'intérêt qui nous y porte. Il y a parmi nous beaucoup de dilettanti et d'amateurs passionnés. Notre époque tout entière a même, disons-le, un faux air de dilettantisme éclairé, assez propre à donner des illusions, — mais qui pourtant voudrait être examiné d'un peu près, dans cette espèce d'examen de conscience que j'oserai tout à l'heure demander à chacun de vous.

Nous encourageons, nous battons des mains, nous guettons à leur début les talents à peine révélés, nous les saluons comme une bonne nouvelle. Il y a même de nos jours, à l'égard des peintres naissants, une sorte d'unanimité d'espérance et de satisfaction qui n'a pas toujours eu lieu, tant s'en faut, qui n'existe pas au même degré dans certains arts voisins, et dont le seul tort peut-être serait de ressembler quelquefois aux amabilités de l'indifférence.

Quoi qu'il en soit, messieurs, que ce soit conviction ou insouciance, succès d'estime ou succès de politesse, le résultat, dans la forme au moins, est le même, du moment qu'il se traduit pour les artistes par un succès.

On les applaudit, on les récompense, on les honore. Quelques anciens préjugés désobligeants tendent à se dissiper. L'opinion du monde un peu plus juste ; le sens plus clair de l'estime qu'on doit aux efforts de l'intelligence ; le caractère mieux apprécié d'une profession — libérale entre toutes, — indépendante s'il en fût, — par conséquent exempte de beaucoup de petites servitudes méprisables — ; la responsabilité si grave engagée dans de pareilles luttes ; la dureté des épreuves ; l'isolement dans l'effort ; les joies secrètes de l'étude, en même temps que ses douleurs inconnues ; enfin la grandeur, même un peu chimérique, du but ; — tout cela, mieux compris sans doute, concourt à relever justement dans l'estime publique ce peuple de visionnaires qui ne saurait être, croyez-le bien, ni trop honoré ni très à plaindre.

Quelques-uns, dans ces vicissitudes du succès dont l'histoire mériterait d'être écrite et serait profondément instructive, — quelques-uns ont le brusque et fugitif éclat des météores : c'est une comparaison, fort usitée en pareil cas, dont on me permettra de me servir à ce propos. Ils viennent on ne sait d'où ; ils disparaissent on ne sait pourquoi. A qui la faute ? on se le demande. Le public étonné de leur peu de durée s'inquiète un moment du secret de ces existences rapides. Puis une autre se lève qui les fait oublier ; et Dieu sait, messieurs, dans quelles profondeurs ont plongé ces choses tristes et bien injustement dédaignées qu'on appelle des astres éteints. D'autres semblent traverser une longue série de nuits nuageuses ; on les soupçonne, on ne les voit pas. Des années se passent dans cette bizarre obscurité qui ne dépend pas d'eux, jusqu'au jour où je ne sais quelle embellie se fait dans notre atmosphère troublée et nous y montre le point très brillant d'un talent de premier ordre en pleine expansion de lumière et n'attendant plus que cette attention des esprits qui fait la gloire.

Malgré ces accidents que je me borne à vous signaler en passant, sans y chercher de preuves, le fait que je voudrais pour le moment établir est celui-ci : il semble qu'un équilibre à peu près satisfaisant règne entre les artistes et le public. Au point de vue matériel, les intérêts sont d'accord ; le goût des arts se répand, se propage et s'accroît dans la proportion même où se multiplient les besoins de produire; de part et d'autres on est convenu d'élever les prix; les transactions se font à des conditions si nouvelles qu'acheteurs et vendeurs sont étonnés, et ce qu'il y a de particulier, c'est que l'amour-propre de tous a l'air de s'en trouver bien. Au point de vue moral, il n'y a pas conflit que je sache entre le goût de ceux qui apprécient et la fantaisie de ceux qui créent. Une influence réciproque, un mouvement de réaction mutuelle, l'atmosphère commune que nous respirons tous, imprégnée des mêmes idées; les courants de la mode qui nous dirigent; surtout un besoin général de s'entendre, de se comprendre et de se plaire; un esprit de conciliation propre aux époques fatiguées, et comme une certaine urbanité de mœurs qui se fait sentir jusque dans les inspirations les plus libres de l'atelier : — comment tant de causes ou permanentes ou toutes modernes n'amèneraient-elles pas la fusion la plus cordiale entre un public quasi artiste et des artistes quasi mondains? Ainsi, on peut dire avec certitude que notre époque aime sincèrement les arts, et en particulier la peinture, pour bien préciser celui des arts dont nous vous entretenons. Non seulement on l'a dit, mais on l'écrit, mais on le prouve par les manifestations d'un intérêt toujours dispos, infatigable, avide, impatient de nouveautés, magnifique quelquefois, ingénieux souvent, et dont les excès mêmes, inspirés par la naïveté du sentiment, ne sauraient être pour ce motif ni discutés ni condamnés par la raison.

Et cependant, messieurs, ne trouvez-vous pas que, dans cet heureux état de prospérité, d'entente et de fusion dont je viens de vous tracer le tableau, quelque chose au fond ne va pas tout à fait bien?

Et n'apercevez-vous pas qu'il y a place ici pour certains doutes? Ces doutes, je vais essayer de vous les soumettre.

II

On se plaint, on récrimine, on regrette. On voudrait mieux, on demanderait plus. On dit que les bonnes œuvres sont rares; que les grandes n'existent plus; que le talent diminue au fur et à mesure qu'il se multiplie; que le sang des fortes écoles s'appauvrit à mesure que leur lignée s'accroît; que les caractères s'émoussent, que les consciences sont moins austères; que l'originalité disparaît sous les convenances; on est fatigué du médiocre, on voudrait du bon. Et puis ce flot croissant de productions inquiète, épouvante; on dit que la curiosité a des bornes, que la plus sincère passion pour les œuvres de l'esprit veut des temps d'arrêt, des repos, et que cette marée périodique de six ou sept mille tableaux affluant tous les dix mois au même lieu, se répandant sur le même public, finira par submerger le goût du beau et par le noyer dans une inévitable lassitude.

D'autre part, on raisonne ainsi : nous ne sommes pas libres; ce n'est pas nous qui régissons le goût; nous ne dirigeons rien, on nous gouverne. Les faveurs du public sont despotiques; il faut payer cher pour les obtenir et plus cher encore pour les conserver; nul ne s'appartient que tant qu'il est inconnu ; à peine accueilli par la publi-

cité, vous devenez son esclave; le succès par le temps qui court n'est au fond qu'une servitude. Soyez vous, qui vous comprendra? Soyez tout le monde, la foule vous adopte, le parti des raffinés vous abandonne. On nous demande de grandes œuvres, et c'est peine perdue que d'en entreprendre, parce que rien ne les inspire plus, que personne n'y croit, ni nous ni les autres; et c'est une formule de vaine condoléance par laquelle on est convenu de porter le deuil des grandes et nobles habitudes de peindre. La grande peinture est morte. C'est chose entendue. Quand il en revient, voyez plutôt l'effet funèbre qu'elle produit sur la jovialité des vivants.

Ceux qui font les délicats ne sont que blasés. Ce n'est pas la banalité qui déplaît, c'est tout ce qui porte un sceau trop vif; ce n'est pas du mieux qu'on voudrait, c'est de l'extraordinaire. Et l'extraordinaire est le fait des hallucinés; les peintres ne sont pas des mangeurs d'opium. Quant aux moyens libres de nous produire, nous n'en aurons jamais assez, parce qu'en pareille matière la liberté absolue n'est que le droit. Nous envoyons de sept à huit mille tableaux chaque année à l'entrée d'un palais qui n'a pas été disposé pour nous, mais qu'on nous prête. On en reçoit trois mille au plus. Ce vaste triage est fait par un tribunal que nous ne connaissons pas, que nous n'avons pas nommé, qui n'est plus de notre âge; qui a oublié de la jeunesse ses ambitions, ses ignorances, ses intempérances, ses mœurs, ses misères; qui règle le goût sans comprendre que le goût peut changer, et qui chicane l'avenir en oubliant qu'il parle au nom du passé. On nous parque arbitrairement dans des lieux fort laids; le jour est mauvais, l'espace trop ménagé, l'encombrement odieux. Les mauvaises œuvres déteignent sur les bonnes, au point que le niveau s'abaisse et qu'une sorte d'égalité médiocre donne de cette confuse agglomération de peinture des idées à vous dégoûter d'en faire. Les talents trop sensibles hésitent à se fourvoyer dans ce milieu impitoyable, qui semble déshabiller la peinture et ne mettre à nu que ses vilenies. Les gens qui se respectent s'en éloignent. Les exclus boudent et se demandent s'il n'y aurait pas moyen de créer ailleurs un centre plus hospitalier pour les nouveaux venus. Nous voulons des expositions libres, des associations, des groupes. Fractionnons-nous, créons des coteries. N'admettons dans chaque groupe que les talents qui s'estiment, se comprennent et se donnent mutuellement raison. Réunis dans ce grand palais, qui devient la tour de Babel, nous composons un tel chaos que le monde y voit la confusion des langues, et c'est un malheur pour tous. — La critique au surplus nous sert mal tout en se donnant beaucoup de peine. Comme agent de publicité, elle a du bon : comme intermédiaire entre le public et nous, elle oublie que c'est nous qui créons et que c'est le public qu'elle doit soumettre. Elle hésite entre les deux, représentant successivement les idées de chacun et ne servant qu'à demi les intérêts supérieurs de l'art. Si quelqu'un a le droit d'agir sur l'opinion, de la diriger, de la ramener, de l'éclairer quand elle s'égare, qui donc a ce droit et ce pouvoir, sinon les gens qui la gouvernent du bout de leur plume?

D'ailleurs, ils ont eux-mêmes leurs passions, leurs faiblesses et leur tempérament. Les uns sont des esprits chagrins qui n'aiment rien, d'autres des optimistes aimables qui, n'aimant pas grand'chose, adoptent tout, et dont la main sans grande ardeur ne distribue que des blâmes sans portée ou des caresses un peu froides. D'autres ne font pas autre chose que reproduire en langue écrite l'expression des sentiments recueillis dans le pêle-mêle obscur de ce qu'on est convenu d'appeler le public inexpérimenté du dimanche. Au reste, ce sont des gens de lettres, ayant à peine un pied dans les ateliers, ne connaissant des secrets du travail que ce qu'on aperçoit par le trou des serrures.

Est-il bien certain qu'ils y entendent quelque chose? et ne serait-ce pas surprenant de les voir du premier coup poser le doigt sur des vérités qui nous échappent à nous, et nous mettre d'accord sur les points de discorde qui nous divisent? A ce propos, messieurs, je crois que de temps à autre il y a certaines fiertés qui s'insurgent contre ce fait bizarre, en effet, mais inévitable, contre cette tutelle des arts plastiques exercée par les lettres. Si la chose était possible, on ne serait pas fâché de s'émanciper et de revendiquer le droit de s'expliquer soi-même et directement avec le public. Or, ce problème est de ceux qu'il faut abandonner, je pense, car il s'est produit de tout temps et je n'aperçois pas qu'il ait jamais été résolu.

Telle est la moindre partie des griefs articulés par les artistes contre la destinée qui les a fait naître au XIXe siècle, et que vous connaîtriez plus au long si chacun les exposait par écrit, ou si vous lisiez seulement les projets de réforme publiés sous leur inspiration immédiate. On les accuse, ils répondent. Et dans ce conflit que dit la critique?

La critique, messieurs, est bien embarrassée et pour une très bonne raison : c'est que, placée sur la limite même qui sépare les ateliers du monde, elle participe un peu de ces deux milieux et doit en refléter à son insu toutes les contradictions.

Elle est de l'avis du public sur la faiblesse croissante des expositions périodiques et par conséquent sur l'abaissement du niveau. Elle se fait à ce sujet l'écho des plaintes, des regrets, des exhortations ou des réprimandes. Elle gourmande amicalement les artistes sur leur peu d'ardeur, sur leur manque d'audace. Elle leur prêche des vertus qui semblent n'être plus de notre âge : le désintéressement, l'abnégation, le pur amour du travail, l'ambition élevée de la seule gloire. A l'appui de ces conseils, elle invoque de grands exemples et les nobles souvenirs d'un temps ni plus ni moins héroïque que le nôtre, mais où l'héroïsme affectait seulement d'autres formes. Il n'y a pas de grands noms, de modèles accomplis que la critique sérieuse ne juge à propos de citer, pour enflammer l'imagination des jeunes gens et leur inspirer le respect salutaire de leurs origines et de leur mandat. On retrouve, à travers ces sages remontrances de la critique exercée par les hommes de lettres, quelque chose du sentiment romanesque et charmant qu'on avait, vers 1830, des choses positives de la vie : la passion de la lutte, la foi dans l'inspiration, l'oubli du monde aperçu de loin ou de haut, — car le goût des mansardes studieuses était de mode alors, — avec cela un certain mépris de l'argent et le culte ingénu, non de son bien-être, mais de son esprit. Tout cela peut faire anachronisme aujourd'hui, et cependant n'en rions pas. Quand ce souvenir d'une époque éminemment jeune, usée sans avoir vieilli, et qui toujours apparaîtra sous les traits hardis d'un visage de vingt ans; quand ce souvenir revient à l'heure qu'il est dans notre monde si différent, ne trouvez-vous pas, messieurs, que nous en éprouvons comme une chaleur?

La critique a donc raison, cent fois raison, et ce n'est pas moi, messieurs, qui la blâmerai de répéter des choses si sensées. Qu'elle se préoccupe de la disparition d'un grand art, le plus élevé par la conception, le plus simple par les moyens de s'exprimer, par conséquent le plus vaste quant à l'idée et le plus sévère en fait de ressources, c'est encore le droit de tout homme éclairé qui se souvient de son histoire et qui regrette. Alors elle cherche à la fois la cause du mal et les remèdes : la cause elle la fait remonter très haut et très loin; les remèdes, elle en propose d'incertains ou de radicaux. Par exemple, pour provoquer tout d'un coup le réveil de la peinture monumentale, et ne distinguant pas très bien peut-être où est la cause et où est l'effet,

on proposerait volontiers de décorer tout ce qu'il y a de murs blancs dans les monuments de Paris, se faisant fort de trouver non seulement assez de bras pour les couvrir, mais assez de talents sans emploi pour les illustrer. Or, messieurs, ici gît l'embarras. Est-ce l'occasion qui manque aux artistes? sont-ce les artistes qui manquent aux occasions? ou ne sont-ce pas plutôt les circonstances d'époque, d'études, d'expérience et de goût qui créent ce dilemme inquiétant dont on ne peut sortir?

Quant à la peinture de chevalet, l'opinion de la critique est différente. Et c'est un point qui la fait se ranger du côté des peintres contre le public.

Elle dit à ce sujet au public une chose, entre autres, qui paraît très juste. Elle lui dit : Bâtissez des palais, ouvrez des galeries, nous vous trouverons des tableaux; mais ayez du jour, de l'espace, des libéralités encourageantes pour ceux qui voudraient tenter du grand ; élargissez les mesures afin que les artistes aient envie d'élargir leur travail. Quittez vos loupes, et n'exposez plus les œuvres des mains les plus diversement douées à être jugées avec les rigueurs applicables seulement à l'examen des miniatures.

Elle se permet aussi de temps en temps des observations plus graves : sur le faux goût, sur ses écarts, sur ses licences, sur l'accueil trop complaisant fait à certains badinages imités du siècle précédent, et qui ne sauraient être excusés dans celui-ci, ni par l'élégance du costume, ni par la gaieté des mœurs, ni par l'aimable étourderie des caractères. Il y a des pudeurs ou, si vous l'aimez mieux, des pruderies qui s'en offensent. Il se trouve des gens moins disposés à rire que cette légèreté factice émeut désagréablement et qui le font comprendre.

A part ces questions de censure, sur lesquelles la décence et le bon sens sont ordinairement d'accord, sur toutes les autres, qui sont innombrables, la critique est profondément hésitante ou divisée, et cela ne peut surprendre. Si l'on songe, en effet, à la difficulté de son rôle intermédiaire, au désir naturel de conciliation qui l'anime, au grand nombre même de ceux qui l'exercent, aux différences d'âge, de naissance, de parti pris, d'habitudes, de point de vue, de monde, de coteries qui les séparent; aux amitiés qu'ils subissent ou qu'ils représentent, aux idées littéraires qui les nuancent ; si l'on tient compte, en un mot, de ses origines, de ses inspirations ou de ses attaches, on comprendra que la critique est tout simplement notre interprète à tous, dilettanti, gens de goût, gens du monde, hommes de métier; qu'à ce titre, elle est dans l'obligation de reproduire à l'infini la multiple et si diverse expression des idées de ce temps; qu'elle n'a pas d'autres opinions que les nôtres, qu'elle adopte sans discernement tous les intérêts qui lui sont confiés; qu'en conséquence, cette soi-disant magistrature n'en est pas une, et qu'il lui serait fort difficile de se prononcer avec indépendance sur un débat qu'elle-même a non seulement exposé, mais plaidé.

Voilà, messieurs, si je ne me trompe, ce qu'on pourrait dire, en résumé, de la situation faite à la critique par les circonstances, de son rôle ambigu, de ses entraves, et d'une impuissance dont la justification même est dans les faits.

Quant au gouvernement, n'a-t-il point une action à prendre en tout ceci ? Par son administration, par ses budgets, par ses faveurs, par l'ensemble d'un protectorat qui lui attribue des droits de tutelle avec des devoirs de patronage, le gouvernement a toujours témoigné qu'il entendait surveiller d'assez près des questions qui touchent à ce point le sort des individus ou l'honneur même de notre pays. Il fait ce qu'il peut, et j'ajouterai qu'il fait tout ce qu'il doit.

Il organise, il *encourage*, il *récompense;* — deux mots, messieurs, que je souligne en

passant, comme étant d'une importance capitale, car ils contiennent la question d'urgence et d'initiative la plus subtile qui soit en discussion depuis longtemps. Quoi qu'il en soit, le gouvernement n'attend pas, pour les adopter, que les talents se soient produits; il n'attend pas que les hommes soient faits, il leur permet d'être. Il donne aux plus jeunes le moyen de s'instruire. Il a des écoles : il y admet par des concours. Il cultive à ses frais une pépinière de jeunes esprits dans l'intention légitime d'en former une unité de doctrines ; avec l'espoir moins fondé d'en obtenir une élite. Indifféremment, à tous il procure amplement les moyens de se faire connaître, à des conditions sans doute, mais à des conditions en vérité peu rigoureuses. En même temps, il a la main pleine de travaux, de distinctions, d'honneurs. Il a ses pensionnaires et ses clients par centaines, en grand nombre et de toutes catégories, depuis les plus humbles jusqu'aux plus grands. A supposer ses libéralités insuffisantes, ce qu'on prétend, ce grief est de ceux qui pourraient être à l'instant même écartés par un chiffre de plus au budget ; et les questions qui peuvent se résoudre ainsi sont heureusement les moins sérieuses.

A tous ces devoirs, pour la plupart tous pratiques, le gouvernement est-il tenu d'en joindre d'autres ? Aurait-il l'obligation plus grave d'intervenir dans des questions, je ne dirai plus de surveillance ni même de discipline, mais presque de doctrine et de conscience, et en quelque sorte de jurisprudence artistique ? Ses devoirs de patronage iraient-ils jusqu'à le contraindre à contrôler l'esprit, les opinions, l'enseignement même et jusqu'aux jugements du seul tribunal qui jusqu'à présent ait eu la haute juridiction dans ces affaires ?

Messieurs, des faits tout récents, que je n'ai ni le droit ni l'envie d'apprécier ici, prouveraient que le gouvernement se croit engagé jusque-là.

De ces faits, qui passeront, qui nous agitent un peu, mais qui n'ont rien d'alarmant, croyez-le bien, ni pour les artistes ni pour les arts, je ne dirai qu'un mot, le plus ingénu de tous et le seul, au reste, qui me soit permis.

A le placer sur son vrai terrain, le débat serait très simple. On demanderait à la haute magistrature qui nous régissait dans une mesure, qui nous jugeait et qui nous honore, on lui demanderait un peu de cet éclectisme qui élargit l'esprit moderne, avec un peu plus de zèle aussi dans certaines parties de son mandat. Être de son temps, et faire à peu près tout ce qu'on doit : — je sais bien qu'en peu de mots c'est cependant exiger beaucoup. Mais enfin la demande est juste. L'administration l'a jugée telle et l'a posée. De quelle manière ?

Messieurs, souffrez encore que je le dise, toute question bien posée, dit-on, est à moitié résolue.

Je crois donc — et ne seriez-vous pas de cet avis ? — que, s'il y a des résistances, des froissements et des amertumes mêlés à des débats, qui devraient en être toujours exempts; si la vérité paraît si difficile à faire jaillir d'un conflit soutenu de part et d'autre avec tant de conviction; si l'opinion hésite à ce point, qu'elle se porte avec des variations singulières d'un côté vers l'autre, incertaine, irrésolue, défendant aujourd'hui ce qu'elle avait combattu hier et détestant ceux-là mêmes dont elle avait invoqué l'appui ; — ne croyez-vous pas que tout cela résulte d'un simple malentendu ? que les intentions sont bonnes, que les raisons données le sont un peu moins; que l'école de Rome, par exemple, à qui l'on attribue ou tant de bienfaits ou tant d'effets nuisibles, ne mérite en réalité ni ce grand honneur ni de si gros reproches; qu'elle a sa raison d'être incontestable, son utilité relative, qu'elle n'est ni tout ni rien; qu'elle est pour l'art de bien peindre ce qu'une autre école illustre est pour l'art de bien dire, un

moyen de culture pour ceux qui y vont, mais non pas un lieu de salut à l'exclusion de tous ceux qui n'auront pas eu l'honneur d'en faire partie? Eh bien, messieurs, je reprends mon dire, et je vous demande après ce seul exemple si vous ne croyez pas que, de part et d'autre, la cause est très juste et peut se soutenir, mais autrement; qu'on tomberait ainsi d'accord en se comprenant mieux, et que la vérité souffre seulement d'une erreur de raisonnement, ce qu'on appelle en rhétorique un paralogisme.

Quant à la question, supérieure à cet incident passager, quant à la question de savoir si le gouvernement est chargé d'agir directement sur le goût, sur les doctrines, en un mot, d'inspirer les arts, messieurs, c'est une administration d'âmes dont aucun gouvernement que je sache ne s'est jamais considéré comme investi. Je crois comprendre que tous les hommes de pouvoir à qui la destinée a fait cadeau d'un siècle de lumières, depuis Périclès jusqu'à nous, tous ont eu le même esprit : celui de laisser faire et d'envisager comme une faveur spontanée de leur pays ou de leur siècle la moisson de grands hommes qui leur composait un temps si riche. Leur principe était le nôtre : rendre le terrain propice et attendre. Le reste ne regarde personne, hormis celui qui choisit telle date ou tel germe pour en faire le moule d'une grande époque ou d'un grand artiste.

Le gouvernement est donc hors de cause, au moins sur le point capital qui nous occupe. Ce n'est pas à lui de faire des peintres; il les adopte. Ce n'est pas à lui de nous donner le goût; il en multiplie les plus beaux exemples. Ce n'est pas à lui de créer des lumières; l'histoire en fournit qui ne sont pas éteintes, et le gouvernement en réunit des foyers assez visibles pour qui sait les voir. Enfin ce n'est pas à lui, je suppose, de nous rédiger un code à notre usage; car, messieurs, institutes, capitulaires artistiques, tous les recueils impérissables des lois peintes, nous les avons dans les musées, et la porte n'en est fermée à personne.

Je me résume, et je dis: Sous cette prospérité apparente il y a beaucoup de malaise. Cette harmonie des intelligences cache au fond de profonds désaccords. Si le public est étranger à cet état de choses, si les artistes en sont innocents, si la critique est impuissante même à le signaler, si le gouvernement est justifié, messieurs, nous avons à nous demander quel est le coupable.

Et j'oserai répondre : C'est notre ignorance.

III

Je suppose un artiste de bonne foi, relativement éclairé et modeste : ce n'est pas si rare. J'admets que vous ayez ses confidences, et que, dans un de ces jours où certaines défaites morales rendent la conscience très nette et la sensibilité très clairvoyante, cet homme, un peu désenchanté, soit amené à vous ouvrir le fond de sa pensée. S'il est dans les dispositions de tristesse et de sincérité dont je parle, probablement, messieurs, il vous dirait à peu près ce que je vais vous dire.

Nous tournons dans un cercle vicieux. Le goût public est compromis : celui des peintres ne l'est pas moins; et nous cherchons vainement lequel des deux doit redresser l'autre. Tantôt nous disons que l'opinion devrait agir sur la qualité des œuvres et la relever; tantôt, suivant de nouveaux avis, ce serait aux œuvres elles-mêmes qu'il appartiendrait d'agir sur l'opinion et de la convertir par de bons exemples. Quel est le meilleur des deux avis? Pour admettre que l'un des deux fût bon, il faudrait

espérer soit dans l'atmosphère du monde, soit dans l'air des ateliers, une sorte d'assainissement miraculeux. Le mal n'est ni là ni là; nous voudrions qu'il fût local, afin de l'atteindre plus aisément. Les effets produits sont attestés; la cause est incertaine. Ne trouvant pas où le saisir dans ses origines, nous nous bornons à le combattre dans ses résultats, pratiquant ainsi une méthode usitée dans la science thérapeutique, et qui consiste en désespoir de cause à traiter la maladie dans ses symptômes.

En réalité, nous sommes tous malades, et d'une affection de longue date, plus facile à nommer qu'à circonscrire, dont la cause est profonde, et, soyez-en persuadés, plus inhérente à la constitution de notre temps qu'on ne l'imagine. Nous sommes les fils d'une époque émancipée et sans règle; nous sommes tous — l'aveu serait-il trop dur? — le produit d'une instruction nulle ou d'une éducation détestable.

. . . .

Messieurs, un mouvement fort intéressant s'est produit dans les arts en France, il y a quarante ans; quelque chose d'analogue en petit à la révolution qui s'était opérée trente ans plus tôt dans les institutions, et qui, vous le savez, n'a pas dit son dernier mot. Vous connaissez l'histoire de ce quatre-vingt-neuf artistique, qui eut aussi ses ardeurs, ses luttes, ses tempêtes, quelques petitesses, de grandes gloires; qui, le jour de son triomphe, se baptisa d'un nom mal choisi et se fit tort en s'appelant *romantisme;* qui prit des devises bizarres, affecta très innocemment des tendances farouches, discuta prodigieusement, créa presque autant, se couvrit de ridicule et d'éclat, commit quelques excès, produisit des œuvres admirables, mais au fond ne promulgua rien.

Dans ce mouvement général des esprits vers l'indépendance, la peinture eut son rôle distinct et son initiative propre. Un peu plus tard, il y eut des influences mutuelles qui la confondirent un moment, et permettraient presque de se demander lequel du peintre ou du littérateur fut l'initiateur de l'autre. Un désir commun de se renouveler, de changer de lieux, de changer d'époque, l'amour de l'histoire, du costume, du romanesque, le besoin de s'entr'aider dans leurs recherches, et de se soutenir pour la démonstration de leur thèse, tout cela les associa de très près dans le choix des idées et la combinaison de leurs sujets. Mais au début chacun agit pour son propre compte. Le signal fut donné presque à la même date; on parut à peine se concerter; ce ne fut point une conspiration, on se rencontra dans la lutte; et chacun put revendiquer l'honneur d'avoir attaqué son adversaire direct et porté au passé, son maître, les premiers coups.

Le moment, d'ailleurs, était de ceux que la destinée des arts, semblable en ceci à celle des nations, paraît choisir de temps en temps pour la rupture de certains faisceaux et la dispersion de certains héritages. Le dernier grand peintre classique mourait à l'étranger, laissant pour le représenter en France quatre élèves et quatre ateliers, — c'est-à-dire déjà une unité brisée, — quatre provinces au lieu d'un empire; — et parmi ces quatre élèves, un disciple très insubordonné déjà, novateur anticipé, hardi, enthousiaste, échauffé par les bruits de guerre, théâtral, éloquent, nourri d'anciennes formules et ne s'en cachant pas, mais les animant d'une pathétique toute moderne et d'une sorte de tendresse héroïque inconnue jusque-là : en un mot, le premier et peut-être à son insu le plus influent des révolutionnaires, comme Sieyès fut le premier des Girondins. Or ce qu'il y eut de particulier dans cette filiation des idées nouvelles, c'est que la vraie révolution sortit non pas de cet atelier si largement ouvert pour lui laisser prendre son élan, mais, comme on l'a si souvent remarqué, du lieu même qui aurait dû la comprimer dans son germe et l'étouffer dès sa naissance.

Comme par un prodige, elle sortit précisément des mains du plus réservé, du plus chagrin et du plus timoré des représentants de l'ancien régime.

A peine échappée à ce danger de ne pas même naître viable, la révolution se donna carrière.

Vous n'ignorez rien, messieurs, de ce qui se rattache à son histoire, ni l'éclat de ses débuts, ni la supériorité personnelle de ses chefs, ni une jeunesse qui la mettait en possession de l'avenir, ni la culture particulière de leur esprit, qui leur donnait des moyens d'influence ou d'investigation si divers. Je n'ai pas à vous rappeler comment l'opinion se divisa dans ces premiers jours; quelle fut la stupeur causée aux amis obstinés des traditions menacées, la confiance et la joie sans bornes qu'en éprouvèrent les partisans de l'ordre nouveau, et les sentiments mêlés d'inquiétude et de faveur que ce premier essai de l'esprit moderne inspira soit à certains de ses adversaires, soit même à quelques-uns de ses amis. Il y avait, comme il arrive en pareil cas, des compromis, des tempéraments, des caractères de transition qui ménageaient le passage d'un régime à l'autre. Avec des hommes comme Géricault, d'une part, et Gros, de l'autre, on pouvait conserver l'espoir de s'entendre. La défaveur qui avait accueilli le *Naufrage de la Méduse* tenait autant aux inconvénients tout accidentels du sujet qu'à la singularité de l'œuvre. Quelques années devaient suffire pour faire oublier le souvenir cuisant d'un grand désastre et ramener un accord de sentiments plus justes autour de cette œuvre si éminemment classique par la science, le soin de la forme et l'exécution, conforme, à quelques procédés près, aux procédés, dont l'exemple se trouvait dans la *Bataille d'Aboukir* ou la *Bataille d'Eylau*. Le *Chasseur* et le *Grenadier de la garde* étaient là, d'ailleurs, pour calmer beaucoup d'inquiétudes, en rappelant à ceux que pouvaient alarmer la jeunesse de l'homme, la bizarrerie de ses mœurs, de sa vie élégante et mondaine, son goût marqué pour les drames modernes, sa promptitude à peindre et son extrême audace à marier dans de grandes proportions le sens pittoresque avec les sévérités de l'histoire, tout ce qu'un novateur de vingt ans à peine avait dès son début témoigné de savoir, de méthode et de vraie sagesse.

Mais la mort de Géricault, à ne la considérer qu'à ce point de vue presque politique, dut être un événement sans remède pour les amis de la conciliation. Le seul homme qui pût rapprocher les deux partis en leur inspirant une confiance mutuelle et, sinon le même respect, au moins la même sécurité, cet homme ayant disparu, il fallut désespérer de tout accord. Désormais il n'y avait plus en présence que deux écoles irréconciliablement séparées, sans complaisance l'une pour l'autre : l'une, appuyée sur des droits anciens, sur des habitudes longuement éprouvées, sur des règles claires, fixes, nettement établies; l'autre, ne relevant que de sa force, n'écoutant que son enthousiasme pour la liberté, et n'invoquant plus que le droit de sa naturelle et personnelle inspiration.

Ici se place un moment qui n'a peut-être pas été assez remarqué; et c'est aussi le seul point qu'il me soit utile de relever dans un ensemble de faits si souvent et si minutieusement étudiés.

La situation était singulière, et l'attitude des deux écoles appelées à se convaincre, non par des disputes de mots, mais par de belles œuvres, était loin de se ressembler. D'un côté, de grands noms, des traditions anciennes, beaucoup de savoir, de méthode, de bonnes habitudes; de l'autre, des individualités sans contredit supérieures, une témérité propre à tout tenter, une audace de sang et d'intelligence de nature à faire beaucoup deviner. Mais si l'école ancienne avait pour elle l'exemple rassurant du passé,

la nouvelle avait devant les yeux l'inconnu. Aussi ce ne fut pas sans un certain embarras qu'elle se trouva devant un pareil inconnu.

Un révolutionnaire illustre entre tous, M. Eug. Delacroix, m'a raconté qu'en 1824, au moment d'entreprendre son second tableau, il se trouva dans un embarras singulier. La *Barque de Dante* avait donné, de ce jeune et grand talent, une idée très favorable, mais qui n'était pas, d'après l'auteur, conforme à son vrai programme. Il l'avait conçue sous l'inspiration de son maître et ami Géricault; il ne m'a pas dit, mais il est presque accrédité que l'auteur du *Naufrage de la Méduse* y avait mis la main. Or il s'agissait de se dégager de toute influence et de s'affirmer dans une œuvre plus grandiose, plus personnelle, conçue et exécutée dans un sens plus radical. Cette grande page, une des plus célèbres et des plus justement admirées, était à l'état d'ébauche, et l'auteur se demandait ce qu'il allait en faire. L'ébauche avancée était du Girodet. Le problème était de la colorer. Comment? par quels procédés? dans quelle gamme, claire ou sombre? Cette imagination brillante, amoureuse des lueurs, flairant déjà le Rubens, répugnait à l'emploi des noirs, aux effets tirés de la puissance des ombres, à ce général emploi des tons bistrés qui, maniés légérement par l'école de l'Empire, faisaient des sépias, qui, prodigués par Géricault. . . . .

Ici le manuscrit s'arrête. Il reprend plus loin par les lignes suivantes, pour finir brusquement :

. . . . Géricault revenait d'Angleterre. Il avait vu une peinture singulière, claire, vivante, colorée par le coloris même, franche d'accents, qui lui sembla dériver sans trop d'alliage de Rubens et de Van Dyck, et qui lui parut pouvoir convenir aux besoins des idées de son école. Il en fit la confidence à M. Delacroix, qui attendit. Quelque temps après, celui-ci en jugea par lui-même à une exposition, faite à Paris, de peintres anglais, et son parti fut pris. Quelques œuvres légères de Gainsborough et Constable avaient suffit pour l'éclairer..... Grâce à cette illumination très positive, le *Massacre de Scio,* qui avait failli ressembler à l'*Endymion* de Girodet, devint l'œuvre éclatante que vous savez, le manifeste de la nouvelle école et l'œuvre la plus pure du maître. . . . .

La suite de cette étude inachevée, à en juger par l'intérêt de ce que j'ai pu mettre sous les yeux de nos lecteurs, eût été certainement bien curieuse.

Les notes que j'ai retrouvées à la suite du manuscrit et qui étaient l'esquisse du travail entier, me permettent de croire que ce qui ne devait être d'abord qu'une simple conférence était devenu dans l'esprit de Fromentin un véritable volume, où il aurait tracé l'histoire critique du mouvement romantique, avant de juger les efforts de la génération actuelle et d'arrêter les conclusions de son « programme de critique ». Il est à supposer que Fromentin, effrayé par les dimensions imprévues de sa tâche, aura craint de se laisser détourner de travaux plus urgents pour lui.

V

Après le détail de l'étude successive de son œuvre, cherchons une vue d'ensemble. Fromentin est un délicat entre les délicats, et, pour le tenir à son juste prix, il faut être un délicat soi-même. C'est un peintre sensitif dans l'acception la plus fine du mot, par suite nerveux, tendre et un peu inquiet. Ses visées sont d'une distinction suprême, et, dans sa poursuite acharnée des expressions vraies de la nature, il reste un pur idéaliste. Ses qualités dominantes sont le sentiment affiné du geste et du mouvement chez l'homme, une imagination vive, une invention exquise de composition, avec des formes choisies et presque littéraires, et, dans la nature, le rendu des effets lumineux dans leurs surprises infinies. Ses vertus sont l'aristocratie des goûts, la réserve des manières, le respect absolu de lui-même et de son talent, l'horreur peut-être excessive du bruit et des attitudes militantes. Son signe particulier restera une puissance de souvenir extraordinaire, puissance qui comprenait en même temps la mémoire de l'esprit et celle de la main. Peintre, il l'est d'instinct plus que d'éducation, et son instinct le guide souvent mieux que les patientes études. Le but qu'il s'est fixé est simple et très net : faire vivre l'homme dans la vie même de la nature qui l'encadre. Ses moyens sont complexes et très raffinés. Il est rarement naïf, mais il est toujours sincère.

Fromentin a donc cherché partout et toujours l'alliance intime de l'homme et de la nature; évitant au même degré le *sujet*, qui sacrifie la nature à l'homme et la réduit à un rôle accessoire, et le *paysage*, où l'homme n'apparaît plus que comme un hors-d'œuvre pittoresque ou une échelle nécessaire; estimant à l'égal des peintres naturalistes, mais à un autre point de vue, que rien de médiocre n'existe dans la nature, et que tout est une question d'interprétation, de mesure et de synthèse. On le comprendra mieux si l'on se reporte à la longue et curieuse digression qu'il consacre dans le volume du *Sahel*[1] à nos trois peintres orientalistes, Marilhat, Decamps et Delacroix, le paysagiste, le peintre de genre et le peintre d'histoire. Il s'est efforcé, sur le même terrain, de ne point pencher plus vers l'un que vers l'autre. C'est de ce compromis qu'est né le peintre élégant, harmonieux et équilibré du Sahel algérien.

LOUIS GONSE.

(*La suite prochainement.*)

1. Première édition de 1857, p. 247-274.

FRANÇOIS BOUCHER[1]

PAR M. PAUL MANTZ



OTRE ami Paul Mantz vient de composer un beau livre, un livre que lui seul ou les Goncourt pouvaient écrire avec cette somme et cette précision de renseignements : le texte d'un volume magnifique sur Boucher, autant dire sur l'art français du xviiie siècle.

Il y a là, dans ces 200 pages in-folio, le fruit de trente années de menues notes recueillies au jour le jour sur tel tableau qui passe, sur telles œuvres rencontrées dans les églises ou les musées de France, et dans ce que le hasard des lectures apporte à tout esprit alerte que tient constamment en éveil la préoccupation d'un sujet aimé. M. Quantin, en demandant à M. Mantz une étude de longue haleine sur Boucher, croyait-il s'adresser à si bonne enseigne? Notre ami, quand, dans ces dernières années, nous l'avons vu s'attacher, soit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, soit dans les livres que chacun sait, à la glorification des plus nobles époques et des œuvres les plus pures de l'art, n'avait fait que suivre la pente bien naturelle qui, avec l'âge, conduit d'instinct vers les sommets les esprits délicats et cultivés. Au temps déjà lointain — je le sais mieux que quiconque, car notre amitié ne date pas d'hier, — où la curiosité ingénieuse de Mantz s'ouvrit aux choses de la peinture et de la sculpture, il s'intéressa tout d'abord aux artistes du xviiie siècle, comme

1. *François Boucher, Lemoyne et Natoire*, par Paul Mantz. Paris, Quantin, 1880, 1 vol. in-folio.

il était touché spécialement par la littérature du même siècle. De là ses premiers essais dans l'*Artiste*, où gouvernait Arsène Houssaye; de là aussi une histoire presque aussitôt projetée de l'École française en la même époque, histoire dont les feuillets se multiplièrent peu à peu avec la patience et la perspicacité minutieuse que nos lecteurs connaissent à ce scrupuleux érudit.

La biographie de Boucher — précédée de notices soigneusement étudiées sur Lemoyne, son maître, et sur Ch. Natoire, son concurrent en peinture décorative, et suivie de quelques pages sur Deshays, dans lequel il y eut du Jouvenet, et Baudoin l'érotique, ses gendres, sur Juste Boucher, son fils, Challe et Soldi, ses élèves, — n'est donc en réalité qu'un chapitre de l'histoire de l'art français, depuis les élèves de Lebrun jusqu'à l'avènement de David, chapitre élaboré cette fois avec son plein et entier développement. Il n'y a rien à ajouter à un tel travail, et bien fin qui trouverait à y recoudre une notule. Tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'au point de maturité où est arrivé l'écrivain et le chercheur, il serait à désirer que M. Quantin lui imposât l'obligation de vider dans des chapitres pareils son sac tout entier, et nous aurions pour cette période où pullulent des noms tous familiers à M. Mantz, nous aurions, en faits, en dates et aussi en jugements, une histoire définitive de notre École française, sur laquelle il n'y aurait plus à revenir.

M. Mantz a choisi pour le chapitre central de son histoire le nom de Boucher, et il a bien fait. Le XVIIIe siècle est bien vraiment le siècle de Boucher. Tout converge vers lui : tous les genres, il les pétrit à sa mode; tous les artistes de valeur qui l'ont immédiatement précédé, Watteau, Lemoyne, les Vanloo, les Coypel, les Parrocel, Oudry, Servandoni, il s'en assimile le bon germe ; tous ceux qui l'entourent ou le suivent de près, il les attire et les assouplit, les énerve au besoin, les discipline à sa manière. Son action s'exerce entière, irrésistible, par le seul attrait de son esprit, de sa grâce libre, de sa facile invention, sur les peintres, les sculpteurs, les graveurs, les dessinateurs de vignettes, les décorateurs et les machinistes de théâtre, les orfèvres, etc.

« Sous le règne de Mme de Pompadour, dit Paul Mantz, Boucher a été étroitement mêlé à tous les arts du luxe et du décor. Dès sa jeunesse il avait aimé l'arabesque. Ne voit-on pas dans le *Journal* de Barbier que, lorsque la mode des pantins fit rage dans les salons de Paris, Boucher avait enrichi de ses capricieuses enluminures un de ces jouets de bois et de carton ? Grimod de la Reynière raconte que l'artiste a décoré quelques-uns des œufs qu'on offrait à Louis XV à la veille de Pâques. Boucher a fait des encadrements et des frontispices; il a, d'un crayon robuste et

gras, dessiné des mascarons rieurs, des ornements destinés à des architectures chimériques. Tout personnage un peu bien situé avait alors une collection de porcelaines de la Chine et du Japon. Boucher possédait, lui aussi, un choix précieux de céramiques orientales, et, comme l'usage s'était établi de donner à ces vases ou à ces cornets un entourage de cuivre doré, il a fourni aux fondeurs et aux ciseleurs des modèles pour ces montures fastueuses. Pendant les vingt années que dura la souveraineté de Mme de Pompadour, la fantaisie de Boucher règne dans la tapisserie, dans le costume, dans le meuble, dans le bronze des pendules ou des candélabres, sur les panneaux des chaises à porteurs, sur la reliure des livres; les éventaillistes lui demandent des inspirations, les bijoutiers lui empruntent ses Amours voltigeant ou enlacés, et, longtemps après qu'il aura disparu, les décorateurs dans l'embarras utiliseront encore ses tourterelles. »

Il ne faut pas croire pour cela que Boucher doive s'imposer dans notre estime comme le vrai grand génie de son siècle. Ce ne sont pas, en effet, dans chaque période mémorable, les plus puissants et les plus profonds artistes, les maîtres réellement créateurs, ceux qui sont destinés à creuser le plus avant leur nom et leur sillon durable dans le souvenir humain, ce ne sont pas toujours ceux-là qui, de leur vivant, priment et trônent, et font accepter à leur temps, soit avec domination, soit avec l'engouement de la mode, leur rayonnement et leur influence universelle dans les choses de goût. Sans sortir de France, l'élégance du Primatice au XVIe siècle ne vaut pas celle de J. Goujon; Simon Vouet et Lebrun ne valent pas Poussin et Lesueur; Boucher ne vaut pas Watteau ni Chardin; et, dans l'admiration de l'avenir, David lui-même ne vaudra peut-être pas Ingres ni Prudhon. C'est que, pour exercer cette sorte de souveraineté extérieure, de principauté de l'art en un siècle, il faut une certaine souplesse, une abondance variée et courante, quelque chose qui ne soit pas hors de la portée et de la pénétration de la foule, une moyenne accommodante et voyante, et sans subtilité ni recherche extrême, surtout sans cette obstination parfois austère et rébarbative qui se rencontre dans les plus convaincus, lesquels ont eu souvent à lutter longuement et à imposer d'autorité la sévérité de leurs principes, et ne sont d'abord acceptés que par une toute petite église d'amateurs.

Avec Boucher, Dieu merci, il n'est question ni d'autorité ni de sévérité. Boucher est né peintre, c'est Mariette qui le dit, et cela se voit de reste. Boucher est de ces êtres privilégiés qui se rappellent à peine comment ils ont appris à dessiner et à peindre; c'est tout au plus s'il se souvient qu'il a passé par l'atelier de Lemoyne, et pour un peu, malgré

les fortes apparences, il nierait que son maître lui ait enseigné quoi que ce soit. Il y a eu en chaque siècle de ces heureusement nés : Raphaël, tout le premier, en était un, et Rubens aussi; — à un grand écart de temps et de génie, Horace Vernet en était un autre. Ils sont comme ils



LE PETIT BERGER.

(Fac-similé d'un dessin de Boucher.)

sont, ils font ce qu'ils font et comme Dieu les a faits; ils ne s'inquiètent nullement d'où ils viennent, ni de l'esthétique à laquelle on les rattachera, ni quelle tradition ils continuent et développent. Ils plaisent à leur temps, et n'en demandent pas davantage. Si le génie les pousse, ils se haussent; si la mode les surmène, comme ce pauvre Boucher, ils se

délayent. Ce sont avant tout des pondeurs. Quelque sujet qu'on leur propose, que ce soit une Nativité pour la chapelle assez profane de Bellevue ou un panneau de mythologie pour l'hôtel Soubise, des vignettes pour un Molière, des décors pour l'opéra d'Atys ou un modèle pour les Gobelins, ils le voient en inventifs qu'ils sont et, — sans se tourmenter autrement et sans chercher ni à droite, ni à gauche, ni en arrière, — avec l'œil intérieur qui leur est particulier, le traduisent avec un goût qui est vraiment du goût, car en somme de telles gens sont artistes jusqu'aux moelles. Qu'advient-il bientôt? C'est que le public et le gros des amateurs, se familiarisant chaque jour avec l'ensemble de leurs conceptions et s'éprenant de la grâce et de l'aisance qu'ils sentent courir dans l'esprit général de l'œuvre, adoptent cette manière, qui devient sans tarder la manière et le goût d'une époque, et ils n'en veulent plus connaître d'autre. Aussi Diderot a beau dire : « Boucher est fait pour tourner la tête à deux sortes de personnes, les gens du monde et les artistes. Son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées, sa débauche doivent captiver les petits-maîtres, les petites femmes, les jeunes gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, aux idées justes, à la sévérité de l'art... Les artistes qui voient jusqu'à quel point cet homme a surmonté les difficultés de la peinture, et pour qui c'est tout que ce mérite, qui n'est guère bien connu que d'eux, fléchissent le genou devant lui : c'est leur dieu. Les gens d'un grand goût, d'un goût sévère et antique, n'en font nul cas. » Diderot oublie que dans ce pays où tout le monde respecte l'ennuyeux, mais où chacun, et lui le premier, déteste l'ennui, ce ne sont pas « les gens d'un goût sévère et antique » qui gouvernent longtemps l'école; ce sont précisément « les gens du monde et les artistes » ; ce sont eux qui « fléchissent le genou » devant Watteau, dès qu'ils peuvent échapper à la queue de Lebrun. Ce sont eux qui, plus tard, dès qu'ils pourront se dérober à la toute-puissance de David, se jetteront au-devant des brillants du romantisme et des suivants de Géricault. L'éclat, la grâce et l'élégance, fût-elle fardée, voilà ce dont la France ne peut se passer, et qui explique pourquoi Boucher a régné quarante ans, pourquoi Fragonard et Huet ont pu le continuer avec faveur, même sous l'empire de Vien, et pourquoi enfin, dès qu'on a recommencé à regarder avec quelque curiosité le passé de l'École française, Boucher, cet indifférent, sans intimité aucune, mais sous le crayon duquel tout s'arrange avec charme, a repris un rang d'honneur dans le défilé des maîtres de cette école : c'est que Boucher est le dieu de la coquetterie potelée, Boucher est le dieu du fard.



E. Champollion d'après Boucher — A. Quantin Imp. Edit.

L'AMUSEMENT DE L'HIVER

M. Mantz, dans son étude sur Boucher, n'a rien omis de ce qui pouvait faire connaître à fond son personnage ; et il s'est servi, pour le plus grand plaisir de ses lecteurs, de tous les témoignages contemporains sur le maître et chacune de ses œuvres. Il l'a fait avec infiniment plus de tact et de discrétion que nous n'avions fait nous-mêmes quand, à propos de Roslin et d'autres *artistes étrangers en France*, nous avions empilé les extraits des comptes rendus des Salons du temps. Le procédé est, je crois, excellent en soi, puisque ces comptes rendus donnent l'opinion courante et le mode de goût, mais il en faut user avec mesure, et c'est ce qu'a bien compris M. Mantz. Par les salonniers Saint-Yves, l'abbé Leblanc, Lafont de Saint-Yenne, par les mémoires de Bachaumont et la correspondance de Grimm, par les lettres de Vleughels et le *Mercure*, par les poésies de Gresset et de Piron, par Diderot et aussi par les petits livres d'actualité, à côté du laborieux infatigable, il nous a montré le courtisan et l'homme de coulisses et de plaisirs. Depuis le jour de sa naissance à Paris, le 29 septembre 1703, jusqu'au jour de sa mort au Louvre, le 30 mai 1770, son historien le suit pas à pas dans son épanouissement et ses transformations. De la maison de Nicolas Boucher, son père le maître peintre, le jeune apprenti, presque enfant, s'en va tout d'abord dans l'atelier ou plutôt dans la boutique de Fr. Cars, l'ami de sa famille et le père du futur graveur; il commence à s'y débrouiller en dessinant des thèses et des vignettes pour l'*Histoire de France* du P. Daniel; puis on l'introduit parmi les élèves de Lemoyne, chez lequel il surprend d'instinct le secret de la peinture, car, si, comme il le prétend, il n'a pas écouté les leçons du peintre d'*Hercule et Omphale* et du plafond de Versailles, il est certain qu'il l'a bien regardé; tout ce que sait son pinceau vient de là. Tous les moyens d'avancer en son art lui sont bons : il crayonne et compose à foison des mythologies et des galanteries, pêle-mêle avec des images de piété, il peint, il grave; il grave avec une adresse et une intelligence sans pareilles les croquis de Watteau pour M. de Jullienne; et la traduction à l'eau-forte de ces croquis lui infuse l'esprit de ce fin dessinateur, dont il gardera en mémoire, pour les perpétuer toute sa vie, avec autant de caprice et plus de mollesse, les bergeries, les chinoiseries, les arabesques et le vestiaire de ses costumes imaginaires.

En même temps, dès 1723, il remporte sur un sujet impossible : « Évilmerodach, fils de Nabuchodonosor, délivrant Joachim », le premier prix de l'Académie; deux ans plus tard, il débute à ce qu'on appelait les expositions de la jeunesse, à la place Dauphine; vers la fin de 1727, le voilà parti pour l'Italie, avec les trois Vanloo, Carle et ses deux neveux,

Louis et François; Vleughels, pour lui économiser le couvert, le « fourre dans un trou de chambre », au palais Mancini. M. Mantz est incapable de nous dire ce qu'il étudia là; il suppose que ce furent les peintures de Pietro de Cortone et de Seb. Conca, et les marches d'animaux de Benedetto Castiglione; ce qui est certain, c'est que ce ne fut pas la Sixtine. Enfin, il revient à Paris en 1731, et cette année même, le 24 novembre, il est agréé à l'Académie royale de peinture. Tout chaud encore des ordonnances et des colorations italiennes, qu'il confond avec celles de Lemoyne, — et Lemoyne, lui aussi, en 1724, venait de réchauffer les siennes au même soleil italien, — Boucher entame la série de ses *Vénus demandant à Vulcain les armes d'Énée*, et ses *Naissance* et ses *Mort d'Adonis*. Puis, le 21 avril 1733, il épouse, à Saint-Roch, une jolie fille de dix-sept ans, de bonne souche bourgeoise, Marie-Jeanne Buzeau, qui longtemps lui servira de modèle pour ses gracieuses et mignonnes bergères et ses nymphes d'apothéose, jusqu'au jour où quelques ballerines de l'Opéra, et la belle créature aux formes flamandes de la collection Goncourt, et la petite Murphy, prédestinée à l'alcôve royale, viendront lui rafraîchir ses vagues souvenirs de la nature. En tout cas, il ne perd pas son temps, car dès le 30 janvier 1734 il présentait à l'Académie son morceau de réception, ce tableau de *Renaud et Armide* que l'on voit au Louvre et dont M. de Stuers possède un charmant dessin.

Se placent à cette date les dessins du Molière, dont Mantz, avec raison, fait grand cas comme représentations de la vie intérieure des contemporains de Boucher, et qui furent le prototype des meilleures vignettes de Gravelot. L'artiste s'était, du reste, fort appliqué à ces dessins, car on trouve dans tous les portefeuilles d'amateurs des études à la sanguine pour les principaux personnages des diverses compositions. Boucher est arrivé vite à ce point de faveur publique que toutes les manifestations de l'art et du demi-art se réclament de lui et appellent son crayon et sa pointe à leur aide; pour donner l'aisance à sa famille, qui se multiplie, il dessine des images pour le *Bréviaire de Paris*, il grave le *Livre d'études d'après les dessins de Blomart*, il compose une suite de cris de Paris, une autre de *Diverses fontaines*, du plus pur style rocaille, si rocaille que son ami Meissonnier, le parrain de son fils, ne l'eût pas désavoué, et que Bouchardon, plus « sévère » et plus « antique », ne tarde pas à le redresser. C'est le moment de ses belles peintures de l'hôtel Soubise : Vénus descendant de son char pour entrer au bain, les Grâces enchaînant l'Amour, l'éducation de l'Amour par Mercure, l'Aurore et Céphale. « Ici commence, dit Mantz, à propos de la Vénus au bain, ici commence le Boucher clair, le Boucher lumineux, qui mêle aux chairs féminines des tons



SGANARELLE.

(Estampe du « Molière » de Boucher.)

nacrés, des tons d'argent, des transparences et je ne sais quoi qui reluit. L'École française ne connaissait pas cette manière originale, contestable peut-être, de transformer l'épiderme en foyer de lumière ou du moins d'en faire une surface polie et brillantée qui, comme certaines étoffes, reçoit le rayon et le retient. Cet art extrêmement nouveau en 1738, Boucher ne l'avait pas appris chez Lemoyne. Corrège lui-même, à la fois plus doré, plus mat, plus résistant surtout, ne fournissait pas de modèle analogue, et cependant il a la clarté suprême. On est bien forcé de croire que, dès cette époque, Boucher avait interrogé Rubens. » — A la même excellente époque se rapportent l'*Aurore et Céphale*, du Musée de Nancy, la *Naissance de Vénus*, du Musée de Stockholm, avec les *Quatre heures du jour*, du comte de Tessin, et la *Diane sortant du bain*, du Musée du Louvre.

Mais Oudry était venu ménager au talent et à l'imagination de Boucher des distractions d'un autre ordre. Il l'avait débauché vers la manufacture des tapisseries de Beauvais, dont lui, Oudry, possédait, depuis 1734, le privilège, et, dès le Salon de 1739, on ne voyait que vastes compositions mythologiques, telles que *Psyché conduite par Zéphire dans le palais de l'Amour*, et des pastorales telles que la *Cueillette des cerises*, l'*Offrande à l'Amour* et la *Balançoire*, et, en 1742, « huit esquisses de différents sujets chinois », lesquelles esquisses sont aujourd'hui à Besançon, tous modèles destinés à être exécutés « en basse lisse où se mêlent la laine et la soie ». L'abbé Gougenot, dans sa *Vie d'Oudry*, déclare que « par les sujets intéressants qu'il fournit, Boucher accrut considérablement la réputation et le produit de cette manufacture. » Enfin, pour que ces déplacements du peintre ne fussent pas perdus pour son art, M. Mantz raconte plaisamment comment, sur la route de Beauvais, Boucher découvrit le paysage. Il le découvrit si bien, il se l'appropria de telle sorte, qu'il en fit du premier coup et à tout jamais le paysage des décors de théâtre, bon pour ses pastorales galantes, excellent, par le ton d'une harmonie convenue et extranaturelle, pour les toiles de fond des opéras comiques de l'avenir. Aussi à peine a-t-il découvert le paysage que voilà notre homme exposant au Salon de 1742 « une esquisse représentant le *Hameau d'Issé*, qui dut être exécuté en grand pour l'Opéra »; puis, l'année suivante, c'est lui qui crée les décorations « et les habits » des *Indes galantes*; en 1746, du *Persée*; en 1747, d'*Atys*. Pour le théâtre de Monnet, à la foire Saint-Laurent, en 1752, il compose « les dessins du plafond, des décorations, des ornements même, et préside à toutes les parties de la peinture qui fut employée dans cette salle ». A cette même foire Saint-Laurent, Monnet, en 1754,

fit représenter le ballet des *Fêtes chinoises :* « les décorations étaient toutes de l'invention et du dessin de Boucher. »

Les mauvaises langues prétendent qu'à ce métier Boucher s'était fort gâté le cœur, et Marmontel lui jette en passant le mot cruel « qu'il n'avait pas vu les Grâces en bon lieu ». Pendant que l'aimable Mme Boucher soignait ses trois enfants au logis, résistait aux galanteries du comte de Tessin, qui, « amoureux d'elle, fit, pour avoir l'occasion de la voir souvent, faire par son mari les dessins des estampes » (du roman de *Faunillane,* les mêmes estampes qui servirent plus tard pour le conte d'*Acajou et Zirphile*), pendant qu'elle s'essayait à l'eau-forte et aussi à la miniature pour traduire les œuvres de son infidèle, Boucher avait pris goût aux coulisses et s'appliquait au portrait de la danseuse Mlle Rivière.

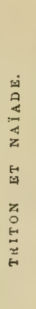
Ses travaux pour l'Opéra et la foire Saint-Laurent n'étaient point faits, d'ailleurs, pour diminuer l'artiste dans la considération de son siècle ; car ce siècle jugeait que son propre amusement, surtout le moins guindé, était la grave affaire de ses gens d'art comme de ses gens de lettres. Aussi est-ce juste le moment que choisit le Roi pour connaître Boucher et lui confier d'abord les quatre dessus de porte de forme chantournée du cabinet des médailles de sa bibliothèque, puis les *Forges de Vulcain* pour sa chambre à coucher de Marly, et plus tard le plafond de la salle du Conseil à Fontainebleau, les génies des diverses Saisons et Apollon sur son char. La Pompadour, cela va sans dire, est là derrière le Roi, et, dès qu'il s'agit de décorer Bellevue, elle demande au peintre à la mode une *Nativité* pour sa chapelle et des pastorales en dessus de porte pour les appartements : elle a encore de lui et de son meilleur faire les *Quatre Saisons*, qui, après sa mort, passeront à son frère, le marquis de Marigny. Et comme ce maître a tous les talents qui peuvent séduire et guider une femme de goût, elle veut apprendre de lui l'art de graver à l'eau-forte. De là la *Suite d'estampes gravées par Mme la marquise de Pompadour, d'après les pierres gravées de Guay, graveur du Roy,* entreprise qui, depuis 1751, occupa quelques années la virtuose, en collaboration de Boucher, lequel surveillait et corrigeait au besoin les contours parfois incertains de la gracieuse élève. Ce rôle intime suffit à expliquer la haute et constante protection, non seulement de la marquise, mais de son frère, M. de Marigny. Dès que la mort d'Oudry, en 1755, laisse vacante la charge d'inspecteur aux Gobelins, on se souvient, à la cour, que Boucher a travaillé avec lui à Beauvais, et le Roi donne à Boucher la succession d'Oudry. Déjà, au Salon de 1753, on s'était beaucoup occupé de deux vastes compositions : le *Lever* et le *Coucher du soleil*, destinées à être reproduites en tapisserie par les deux plus célèbres artistes de la

manufacture royale, Audran et Cozette. Les deux peintures avaient été achetées par Mme de Pompadour : elles appartiennent aujourd'hui à sir Richard Wallace.

La plus grande preuve d'admiration que la Pompadour ait donnée à Boucher, la plus grande preuve de reconnaissance que celui-ci ait donnée à sa protectrice, fut assurément pour l'une de lui demander son portrait, pour l'autre de se charger de cette redoutable peinture. Boucher n'était point l'homme des portraits, car le portraitiste non seulement regarde, mais creuse la nature, et la nature n'était guère ce que regardait Boucher; témoin la singulière confidence qu'il faisait, dès 1752, à Joshua Reynolds, quand il lui répondait que « dans sa jeunesse, lorsqu'il étudiait son art, il jugeait nécessaire de se servir de modèles, mais que depuis longtemps il les avait laissés de côté. » Il se tira toutefois de cette portraiture avec son habileté et son aisance ordinaires : l'adresse de l'arrangement et l'harmonie des détails sauvèrent ce qui manquait peut-être à la tête, sinon comme agrément, tout du moins comme pénétration du modèle. Nous avons tous vu, boulevard des Italiens, ce portrait à la robe bleue semée de roses, qui du capharnaüm de M. Duclos était passé à M. Henri Didier. M. Mantz a noté à l'exposition de Manchester un autre petit portrait plus intime de la Pompadour, par Boucher; celui-ci appartenait à M. Gibson Craig. A Tours, où brille particulièrement notre peintre, — dans le musée, par trois excellents tableaux, — chez M. Belle, par sa remarquable toile du *Repos de Latone*, — un des tableaux, venus de Chanteloup à ce musée, prétend offrir dans les têtes d'Apollon et de la nymphe, vers laquelle il se penche amoureusement, les portraits de M. de Stainville et de la petite-fille de Crozat, que le futur duc de Choiseul venait d'épouser. Mais les ressemblances sont tellement approximatives que, malgré certaine apparence quelque peu individuelle des traits, la question reste vague pour les plus téméraires.

Boucher était arrivé au sommet de sa renommée, et rien ne lui avait manqué de ce qui pouvait lui procurer la faveur d'en haut : il était logé au Louvre. Ce maître, qui avait horreur de l'enseignement parlé et de la « charlatanerie des mots » et qui déclarait lui-même qu'il « ne savait conseiller que le pinceau à la main », avait été nommé successivement adjoint au professeur de l'Académie en 1735, professeur en 1737, adjoint au recteur en 1752, recteur en 1761, enfin, directeur de l'Académie royale en 1765. La renommée dont je parle, il l'avait, en vérité, méritée, vingt ans durant, depuis son retour d'Italie, par des œuvres sans effort, mais qui introduisaient pourtant une qualité nouvelle dans notre école, une clarté lumineuse et une légèreté suprême, et quelques-unes étaient





TRITON ET NAÏADE.

(Fac-similé d'un dessin de Boucher.)

d'un « fini » qui fait honneur à son respect involontaire de l'art. Mais, en le mêlant à nouveau, par son inspection des Gobelins, à la confection hâtive des modèles de tapisserie, la Pompadour préparait, sans le vouloir, la décadence inévitable et irrémédiable de son peintre. Désormais, pour satisfaire aux exigences quotidiennes d'un art qu'il aimait, où sa fantaisie et son goût produisirent des chefs-d'œuvre décoratifs, auquel il sentait d'instinct que les harmonies fondues, douces et molles de sa peinture s'appropriaient à merveille, il allait répéter incessamment ses pastorales et ses mythologies d'autrefois, les *Aminte* et les *Sylvie*, la *Bonne Aventure*, la *Pêche*, les *Aurore et Céphale*, les *Vénus et Vulcain*. Et pourtant on ne peut dire que l'invention lui manquât à celui-là. Qui pourrait compter les dessins de Boucher ? Cette facilité inouïe et toujours courante de conception et de crayonnage est peut-être le meilleur de lui-même ; cela et la grâce souple et rebondie, et bien à lui, de ce qu'on a appelé ses « culs nus d'Amours ».

La critique d'art venait de naître, et elle a été terrible à Boucher ; personne n'avait moins songé à la prévoir que lui, et personne n'était moins fait pour lui résister; personne n'avait moins pensé que ce galant faiseur d'aimables choses à mettre dans ses œuvres de la raison et de la philosophie. Boucher, jusque-là, avait eu affaire aux amateurs, lesquels visent d'abord aux beautés et aux charmes avant de regarder aux défauts ; par contre, la critique d'art est un exercice littéraire, outré par nature, et par conséquent injuste, puisqu'il ne prend sa place et ne se fait écouter qu'en regardant aux faiblesses avant de voir aux beautés. Cette sorte nouvelle de littérature, qui ne pouvait ne pas éclore dans une époque où la discussion sortait de terre et se prenait à tout, la critique d'art, pour ses débuts, avait beau jeu avec les *Neptune et Amymone*, les *Jupiter et Caliste*, les *Angélique et Médor*, de la vieillesse prématurée du peintre. Que vient-il faire encore aux salons de 1763, 65, 67 ? Eh bien quoi ! cruelles gens, il peint parce qu'il a peint ; il dessine parce qu'il a dessiné, et il peindra et dessinera jusqu'à sa dernière heure. Vous, Grimm, et vous, Diderot, vous honnissez en lui un monde que vous prétendez anéantir ; si vous étiez justes, vous vous souviendriez du maître de 1740. Et c'est parce qu'il s'en souvient, lui, que, même quand la Pompadour a disparu, Louis XV, à la mort de Carle Vanloo, nomme Boucher son premier peintre. Le nouveau titulaire ne gardera pas longtemps la charge, car il mourra cinq ans après, et « s'occupera peu des détails de la place » ; mais Louis XV a bien fait, car Boucher a été l'homme de son règne. Boucher a été et restera le peintre de Louis XV, comme Louis XV et la Pompadour ont été le roi et la reine de Boucher. Il n'y a ni Vien

ni Bouchardon qui tiennent; ces artistes « sévères et antiques », ces réformateurs, bien qu'encouragés par la Pompadour, Louis XVI peut les réclamer, morts ou vivants; mais Louis XV, c'est Boucher, et ni Voltaire, ni Rousseau, ni les plus grands ni les plus bruyants ne donneront des mœurs et du doux poudré et du voluptueux sans-souci de ce siècle une aussi juste et aussi parfaite idée que le peintre dont M. Mantz a raconté la vie.

Le livre est d'un style charmant : jamais Paul Mantz n'a usé d'une plus belle langue, d'une phrase plus française, aux tours plus souples et plus brillants. Comme il est maître écrivain, et qu'il a appris aux bons endroits, il sait que l'éclat sied au XVIIIe siècle, et il vous entraîne d'un bout à l'autre de cette étude spéciale, aussi aisément que l'on suivrait Diderot jusqu'au bout d'un de ses Salons. Et pourtant il faut que je note ici une remarque qui m'obsède. Pareille à l'accompagnement railleur de la sérénade de Don Juan, une gaie et douce ironie suit, de la première à la dernière page, le développement de la vie triomphale de Boucher. Ah! Mantz, ah! mon ami, ce n'est point de ce ton que, vers 1847, dans notre beau temps, vous auriez parlé de Boucher, du peintre des grâces à fossettes, de l'artiste favori de la favorite; Mantz, Mantz, Raphaël et Léonard vous ont gâté; vous ne croyez plus assez à Boucher. Les Goncourt, eux, y croient, et ils se délectent tout de bon dans l'air qu'il a respiré. On sent chez eux plus de foi et plus d'amour vrai de la manière de l'homme et de son entourage. C'est là une magie incontestable de plus dans leur analyse du peintre. J'ai bien cru, moi, à mes chers artistes provinciaux, et je me sens assez de jeunesse pour croire que j'y crois encore. Le charme, le pétillement que vous apportez dans votre récit ou vos jugements, vous les empruntez à vous-même, mais non plus à la tendre illusion qui s'exhale du personnage raconté. Comme vous le dites, vous faites de l'histoire : vous la faites d'une justesse et d'une justice, et d'une exactitude excellentes. Vous déclarez avec beaucoup de raison que ces « maîtres qu'on est accoutumé de considérer comme très frivoles ont droit à la curiosité de l'historien, puisqu'ils ont été adorés », et, en vérité, mon ami, il faudrait n'être pas Français pour ne pas, même aujourd'hui, adorer ces frivoles. Mais ne poussez pas trop loin, de ce côté de l'art, la philosophie de l'histoire, et ne rapprochez pas trop près du nom de François Boucher les noms de Montesquieu, de Voltaire et de Diderot; car alors Boucher ne sera plus mon Boucher : je m'imaginerai que ces grands philosophes du XVIIIe siècle, qui ont adoré Boucher et les siens comme le Dante aimait Giotto, comme l'Arioste aimait le Titien, comme Érasme aimait votre Holbein, comme

Richelieu et Fénelon ont estimé le Poussin, que ces philosophes, qui ont fait notre monde moderne, ont d'instinct adoré le faux, le joli, le convenu, le gâté, le contraire du sens droit et solide, le contraire de la vraie nature, de la vraie sincérité, que leur raison comme leur goût était en fausse route. Ils se sont complu dans le rêve, dans le chinois, le libertin et le malsain, et partant l'on en pourrait déduire que l'état social créé par eux dans la mesure et à l'image d'un idéal ainsi perverti ne pouvait donner que des utopies sans grandeur ni poésie, livrées par avance à toutes les licences de la grossièreté humaine. Moi, j'aime mieux ne voir dans François Boucher que le peintre amoureux des nymphes dodues et des bergères de comédie, bergères au corsage bien ajusté, aux fines jambes et aux petits pieds blancs et bien lavés ; l'homme aux paysages d'un vert bleuâtre, pleins de moulins et de ponts rustiques ; l'improvisateur du monde féerique et couleur de rose, où s'ébattent les caprices sans gêne et sans fidélité de l'ancienne mythologie, celui qui a le plus tourné et retourné sous toutes ses faces la figure sans voiles de Vénus et a écrit, des aventures de la déesse, l'histoire la plus complète qu'artiste ait jamais racontée ; peintre de race, après tout, et d'un beau et libre pinceau, qui, dans son bon temps, a connu la souriante harmonie, non pas, hélas ! seulement l'harmonie flamande, celle dérivant de Rubens par Watteau, et qui lui profita dès l'abord, mais plutôt celle que les décadents italiens, les prestes et abondants décorateurs du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, les Pierre de Cortone, les Luca Giordano, les Solimène, avaient enseignée aux Coypel, à Lemoyne, à Natoire, à Trémolières, et qu'en adroit courtisan il conduisit tout doucement à la fadeur, pour la mettre d'accord avec l'esprit et les lettres de son siècle. Quant à ses voluptueuses formes féminines, arrondies et grassouillettes, replètes, coquettes, mignardes et mollettes, on ne peut en bonne conscience lui demander de les emprunter à l'idéal du XVI[e] siècle, par la raison que Boucher n'a jamais eu et n'a jamais prétendu avoir ce qu'on appelle d'idéal ; elles ont tout bonnement leurs précédentes dans les Andromèdes et les baigneuses de Lemoyne, ou dans les femmes du Giordano, dont on ne saurait au palais Ricardi, à Florence, ne pas méconnaître la parenté d'ancêtre avec notre Boucher ; tout au plus pourraient-elles remonter aux belles romaines du Guide. Et devait-il en être autrement dans un siècle où le président de Brosses, bon juge en ces matières, mettait hautement le Guide bien au-dessus de Raphaël ?

J'ai dit que le livre était magnifique, magnifique par la beauté et le goût des caractères, vrai type de l'habileté renommée de l'imprimerie Quantin, et digne de la représenter dans les plus importantes biblio-

thèques. Quant aux innombrables estampes qui le décorent, et qui sont destinées à donner l'idée la plus complète du talent de Boucher sous ses faces infiniment variées, j'en veux dire ici brièvement mon avis, car elles posent une question qui devra se représenter dans l'illustration de tout livre de même nature. Confiées à un groupe de jeunes et intelligents artistes, qui ont fait ailleurs leurs preuves et ont souvent traduit nos maîtres contemporains avec une fidélité incontestable, elles présentent dans leur ensemble un défaut peut-être inévitable : elles sont beaucoup trop de leur siècle, et point assez de celui de Boucher. Leur coloris général rappelle bien plutôt les tons vifs de Henri Levy ou de tel autre de nos contemporains que la douce et claire harmonie un peu fade et le dessin rond et moelleux de l'élève de Lemoyne. Le remède à cela? Je n'en connais guère, car demander à de jeunes graveurs, imprégnés, bon gré mal gré, des principes et des admirations de leur temps, de se faire, par occasion passagère, et sans conviction, pasticheurs, pour la forme et l'esprit, d'un autre siècle dont l'éducation fut si différente de la nôtre, c'est beaucoup exiger, en vérité, et je ne sais s'il suffirait pour cela de la direction expresse d'un artiste plus particulièrement pénétré du goût du maître et qui serait chargé de ramener le bataillon de ses traducteurs à l'unité de style et de coloration, à l'exactitude du type essentiel. Toutefois qu'arrive-t-il? C'est que ces jeunes graveurs, avec tout leur talent, avec la liberté et l'esprit qu'ils mettent dans leurs vignettes, et peut-être même à cause de l'indépendance de cet esprit, font, sans y songer, grand tort à leur art. Ils ne devraient pas oublier que la conscience et la sincérité sont les lois absolues de cet art, et qu'il leur faut désormais lutter contre les reproductions scientifiques. Il faut que les graveurs s'appliquent à égaler et à surpasser même ces reproductions, en ajoutant à la clairvoyance ponctuelle de l'œil humain l'attrait de l'interprétation supérieure de son intelligence. Il faut cela, ou la gravure est condamnée sans retour. Dans le volume qui nous occupe, les seules estampes où nous autres amateurs retrouvions vraiment notre Boucher, soit sa peinture, soit ses dessins, soit les planches à l'eau-forte ou au burin exécutées en son temps d'après lui, nous les devons à l'héliogravure Dujardin. Ce sont les seules que nous regardions avec confiance, les seules qui puissent faire apprécier les qualités et les défauts du maître, les seules utiles pièces à l'appui du texte de Paul Mantz : et cela nous le disons non sans regret pour notre pays et cette école française de gravure dont nous étions si fiers, et qui, au temps même de Boucher, produisait des artistes de la valeur de Cars, de Daullé, de Desplaces, de Drevet, de Duchange, de Fessard, de Cochin, de Balechou, de Le Bas et de Demarteau.

Puisse chaque 1er janvier nous apporter un livre aussi exact que celui-là en ses informations, aussi bien équilibré en ses appréciations, — la chose est possible, à cette heure où l'histoire de notre école a été suffisamment élucidée par la mise au jour de tant de documents inédits jusque-là enfouis dans les archives éparses, — un livre qui nous maintienne dans notre propre estime au niveau de ces chercheurs étrangers qui fouillent, eux aussi, avec ardeur, le terrain de telles recherches, mais qui n'ont encore, Dieu merci, ni cette clarté d'exécution, ni cette netteté de pensée, ni ce beau style qui met tout en valeur.

PH. DE CHENNEVIÈRES.





LE

MUSÉE DE LA SCULPTURE COMPARÉE

AU TROCADÉRO



Nous sommes vraiment une nation d'un caractère bien original et singulier. Il est sans contredit très peu d'idées grandes et révolutionnaires, de découvertes utiles et fécondes, dont nous ne puissions revendiquer à bon droit la priorité et l'inspiration première; mais nous avons su bien rarement les appliquer chez nous : l'étranger nous a toujours devancés sur ce point. A l'affût de tout ce que nous inventons les premiers, il s'en empare avec empressement, et le plus souvent, après l'avoir transformé, modifié ou simplement adapté, il nous le renvoie comme son bien propre. Ainsi l'on s'étonnera certainement, dans la presse et dans le monde des arts, de voir organiser aujourd'hui seulement en France une institution du plus haut intérêt et de la plus grande utilité, qui existe depuis longtemps à Londres, à Vienne, à Berlin : un Musée de la sculpture comparée; et l'on aura raison. Eh bien, le projet de ce musée existe depuis longtemps chez nous, et, s'il n'a point été mis à exécution plus tôt, la nonchalance et l'incurie de l'administration des beaux-arts dans les premières années de l'Empire en sont les seules raisons.

M. Viollet-le-Duc, peu de temps avant sa mort, écrivait, dans une note à M. le

sous-secrétaire d'État aux beaux-arts, publiée en annexe du rapport parlementaire sur le budget de ce service pour l'année 1879, les lignes suivantes : « Il y a vingt-quatre ans que, par une lettre en date du 30 juin 1855, adressée à M. le ministre d'État, chargé du département des beaux-arts, nous proposions à l'administration de fournir gratuitement des moulages de statuaire et de sculpture d'ornements, faits sur les plus beaux monuments français du XIIe au XVIe siècle. Alors l'Angleterre avait obtenu de faire exécuter ces moulages pour ses écoles et ses collections, et les architectes attachés à la Commission des monuments historiques avaient stipulé que ces autorisations ne seraient accordées qu'à la condition de laisser un double de chaque estampage à nos agences. Il ne fut fait aucune réponse à cette offre de la Commission ; or, ces estampages en double, reversés sur quelques chantiers, se perdirent ou furent détruits faute d'emplacement pour les recevoir. C'est ainsi qu'on a laissé disparaître l'admirable collection des moulages que nous possédions dans les ateliers de Notre-Dame de Paris. L'administration s'était contentée de faire savoir à la Commission que les Musées ne disposaient pas de locaux propres à recevoir ces collections. »

Ce projet de musée a été repris depuis quelque temps par la Commission des monuments historiques, et il est en ce moment mis à exécution.

La Commission n'a demandé à l'administration des beaux-arts aucune subvention ; elle crée ce Musée à ses frais, avec les seules ressources dont elle dispose. Le seul concours qu'elle ait réclamé de l'État est l'octroi d'un emplacement suffisant pour contenir les collections ; la Commission avait jeté son choix sur les galeries du palais du Trocadéro (côté de Paris). Après quelques difficultés, qui ont été rapidement aplanies, grâce à la courtoisie de M. le ministre des beaux-arts et au dévouement énergique des organisateurs du Musée, entre autres de MM. Antonin Proust et du Sommerard, ce local lui a été accordé.

Les collections du Musée ethnographique, qui s'en était emparé antérieurement, ont été transportées dans les salles des conférences, et l'installation a pu être commencée dans les premiers jours du mois de décembre.

Aux termes du projet rédigé au nom de la Commission par le regretté M. Viollet-le-Duc, le Musée de sculpture comparée doit se composer de moulages dont les sujets seront choisis avec le plus grand soin, et classés de telle sorte que non seulement la marche de l'art soit facile à suivre dans chaque centre de développement, mais aussi que la comparaison entre centres puisse se faire par l'examen des objets classés d'après un ordre méthodique. En conséquence, le Musée comportera trois divisions générales : 1° relations entre les sculptures appartenant à différentes époques de civilisation ; 2° pour la France, divisions par écoles aux différentes époques ; 3° application de la sculpture suivant le système d'architecture employé. L'étude comparative des types de ces diverses époques et civilisations présentera, en effet, un vif intérêt et formera un enseignement pratique de la plus haute valeur pour les artistes et les élèves de nos écoles d'art ; elle réformera bien des erreurs traditionnelles et leur fera connaître les richesses artistiques que possède notre pays, richesses ignorées ou méconnues. Nos jeunes artistes, comme l'écrivait si justement l'auteur de ce projet, vont en Italie admirer certaines œuvres des maîtres primitifs de cette contrée, des Pisans, par exemple, lesquelles datent du XIVe siècle, et ne se doutent pas que nous possédons en France des exemples antérieurs de plus d'un siècle à ces œuvres et infiniment supérieurs au point de vue du style et de l'exécution.

En conséquence, le Musée sera divisé en six salles, dont les divisions correspon-

dront exactement à un ordre chronologique de types des diverses civilisations, offrant ainsi au premier coup d'œil les éléments de cette étude comparative. Voici, d'après les intentions de la commission organisatrice, quelles seront ces divisions :

PREMIÈRE SALLE.

Types assyriens : Moulages du Louvre et du British Museum.

Types égyptiens des premières dynasties : Moulages des Musées du Louvre et de Boulacq.

Types grecs de l'époque égynétique : Têtes trouvées dans l'île de Chypre, moulages du Musée du Louvre; Métope du temple de Sélinonte; Têtes de statues du temple d'Égine; l'Hercule Melampige, etc.

Types de la statuaire française de la fin du XIe *siècle et du milieu du* XIIe : Figures des portails des églises et cathédrales de Corbeil, Moissac, Chartres, Poitiers, Châlons-sur-Marne, Saint-Denis, Cahors, etc.; Chapiteaux à figures de Notre-Dame du Port, à Clermont-Ferrand; Figure du cloître Sainte-Trophime, d'Arles, etc., etc.

L'exposition de ces types divers servira à prouver les analogies frappantes et caractéristiques qui existent entre les œuvres de sculpture des époques hiératiques de l'antiquité et celles de la période archaïque du moyen âge.

DEUXIÈME SALLE.

Types de la statuaire grecque ayant rompu avec les traditions et le caractère de l'hiératisme : Théorie des Panathénées du Parthénon, Statue de Mausole, du British Museum; Cariatide du Pandrosion; Terres cuites à choisir au Louvre.

Types du XIIIe *siècle en France :* École de l'Ile-de-France : la Vierge assise de la porte Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris, le Couronnement de la Vierge de la façade (id.), l'Ensevelissement de la Vierge de la cathédrale de Senlis, la statue de la reine Constance de l'abbaye de Saint-Denis, l'Assomption du chœur extérieur de Notre-Dame de Paris, etc.; École de Champagne : Ange des chapelles de l'abside de la cathédrale de Reims, bas-relief de la partie nord (id.), légende de saint Remy (id.), figures du portail principal (id.); École de Picardie : le Christ de la porte centrale d'Amiens, personnages du portail de gauche, façade (id.), la Vierge dorée (id.); École de Bourgogne : bas-relief du portail nord de l'église de Semur en Auxois; un des personnages du portail de l'église de Saint-Thibault près Semur, etc.; les Sibylles du portail de la cathédrale d'Auxerre, etc, etc.

On pourra apprécier ainsi, dans cette salle, le développement artistique extraordinaire qu'ont produit en Grèce comme en France l'étude de la nature et la représentation de l'individualité humaine.

TROISIÈME SALLE.

Types gréco-romains de la période de décadence.

Types français du XIVe *et du* XVe *siècle :* la statue de Charles V des Célestins, à Saint-Denis, les statues mutilées du portail des Libraires de la cathédrale de Rouen, statues du tombeau de Pierre de Roquefort à Saint-Nazaire de Carcassonne, fragments de bas-reliefs du Martyre de saint Étienne du portail de la cathédrale de Sens, le rétable de saint Germer de la Sainte-Chapelle, Vierge en marbre de l'église de Saint-Denis, statues du tombeau du prince et de la princesse de Bourbon de l'église de Souvigny, la statue du duc de Bourgogne des Chartreux de Dijon, la statue d'Isabeau de Bavière dans l'église de Saint-Denis, etc.

Démonstration comparative de l'influence du *beau* conventionnel et de la *manière*.

QUATRIÈME SALLE.

Types de la Renaissance en Italie : Donatello, Luca della Robia, baptistère de Florence, etc.

Types de la Renaissance dans l'Ile-de-France : Statues de Henri II et de Catherine de Médicis, à Saint-Denis, par Germain Pilon, statues de la fontaine des Innocents, etc.

Types des Écoles de Bourgogne et du Languedoc.

CINQUIÈME CLASSE.

Types de la fin de la Renaissance, XVIe, XVIIe *et* XVIIIe *siècles, en Italie :* Michel-Ange, Jean de Bologne, Le Bernin ; *en France :* Puget, Coustou, Coysevox.

Dans ces deux dernières salles, les visiteurs se rendront compte des caractères particuliers des œuvres de la Renaissance en France et en Italie, et des différences essentielles qu'elles présentent entre elles au double point de vue de l'ethnologie et de la chronologie.

La sixième salle, divisée en deux parties, contiendra des fragments d'ornementation sculptée appliquée à l'architecture, empruntés aux monuments français du XIIe au XVIe siècle dans toutes les écoles. L'importance, au point de vue professionnel, de cette partie du Musée est trop évidente pour que nous ayons à insister longuement sur ce point. Les artistes pourront y étudier les principes et le développement de l'art décoratif sculptural, *de visu* et d'après des documents pour ainsi dire originaux, choisis avec compétence, dans les monuments les plus remarquables de notre pays.

Telle est, exposée sommairement, il est vrai, mais d'une manière très exacte, l'organisation théorique et pratique du Musée de la sculpture comparée, à laquelle la Commission des monuments historiques consacre en ce moment toute son activité et dont l'inauguration pourra sans doute avoir lieu au milieu de l'année 1880.

MARIUS VACHON.



A PROPOS D'UNE GRAVURE INCONNUE

DU XVe SIÈCLE



ous avons appelé l'attention du lecteur sur une nouvelle revue allemande, *Annuaire des collections d'art royales de Prusse*[1]. Nous avons indiqué la portée de cette publication, qui tiendra les amateurs au courant de tous les événements survenus dans les musées prussiens : gérance des collections, acquisitions nouvelles, rapports sur l'année courante, etc. Chez nous, on avait tenté un modeste essai dans le même sens : un bulletin édité par la direction des Beaux-Arts voulait, sans bruit ni prétention, donner quelques renseignements périodiques sur nos expositions, sur nos musées et leur administration. Malgré son innocence et sa vertu, et bien qu'il coûtât fort peu, ce petit bulletin, sans tache et sans reproche, qui, mis en cause devant la commission du budget de 1878, s'est éloquemment défendu sans autre appui que les pièces officielles relatives à sa fondation, ce bulletin n'a pu trouver grâce devant les puissants du jour. Il conviendrait cependant à une administration libérale d'encourager ou tout au moins de tolérer de si utiles et si discrètes publications, et nous avons quelque raison de croire que le ministère des Beaux-Arts, mieux renseigné, reconnaîtra l'importance réelle d'un *Annuaire* analogue à celui de nos voisins.

Ceux-ci ont voulu faire de leur *Jahrbuch* une œuvre de luxe et d'érudition. La partie officielle est suivie, sous le titre d'*Études et Recherches*, d'une série de travaux dont les éléments sont surtout puisés dans les musées mêmes, et qui sont dus aux meilleurs écrivains de l'Allemagne. C'est ainsi que la première livraison contient le commencement d'une remarquable étude du Dr Lippmann sur les gravures non décrites du xve au xviie siècle, conservées au Cabinet des estampes de Berlin, dont la direction lui est confiée. L'article de M. Lippmann est accompagné d'un très beau fac-similé d'une incomparable gravure italienne du xve siècle. Cette pièce *unique*, que possédait un amateur parisien, vient de prendre le chemin de Berlin, et ce n'est pas sans d'amers regrets que nous l'avons vu enlever à notre Cabinet des estampes, malgré les efforts de son savant et vigilant directeur. Encore faut-il se féliciter qu'au lieu d'aller s'enfouir dans le cabinet d'un amateur jaloux, elle soit échue à une collection publique dont la porte est ouverte à tout venant.

Nous présentons ici une reproduction réduite du fac-similé de l'*Annuaire*. On comprendra que, faite sur une copie, infidèle elle-même en dépit de sa perfection, notre reproduction n'évoque qu'un souvenir assez affaibli de cette admirable gravure. Avec

1. Voir la *Chronique des Arts* du 6 décembre 1879.

son style tout primitif et la naïveté du faire, la tête anonyme respire cette grâce simple et un peu raide, ce charme étrange qui trahissent à n'en pas douter un grand maître du jeune et beau, tendre et sincère xve siècle. L'artiste n'a point eu à sa disposition des moyens d'exécution en rapport avec le sentiment élevé et fin qui inspirait son œuvre; la conception est nette et délicate, mais la main, tout habile qu'elle est, se sert évidemment d'un procédé qui ne lui est pas familier. De là une curieuse complexité d'impression en face de ce morceau d'une saveur bizarre. Une ligne ferme et incisive dessine tout le profil, depuis le haut du front jusqu'au-dessous du cou; les yeux, la bouche, les narines et la nuque sont également indiquées par un simple trait. Le costume seul (bout de corsage, collier et coiffure) est traité avec une grande recherche de détails. L'élégance sévère de l'attitude vient surtout d'un cou long et mince, véritable cou de cygne, sur lequel la tête est aristocratiquement portée.

Telle est l'œuvre que M. Lippmann soumet à un minutieux examen pour arriver à des conclusions fortement motivées sur sa date approximative et sur la profession probable de l'auteur. Le costume est évidemment celui d'une Italienne de haut rang du milieu du xve siècle; on en retrouve les principaux détails dans les figures de femmes de l'*Adoration des Rois* de Gentile da Fabriano à l'Académie de Florence; sur un *cassone* de la même galerie, qui représente le mariage de Lisa Ricasoli avec Boccacio Adimari en 1421; dans un *Triomphe de la Chasteté* de l'école de Piero della Francesca à l'Académie de Dusseldorf; enfin dans la *Vénus* décrite par Passavant (t. V, p. 32) et attribuée à Baccio Baldini. On note encore quelques traits de ce costume dans la fresque (*Salomon et la Reine de Saba*) de Piero della Francesco à San Francesco d'Arezzo (1453-54), dans les statues de *Vertus* qui décorent la porte de la *Banca dei Medici* à Florence, dans les médailles de Matteo de' Pasti représentant le profil d'Isotta de Rimini (1446) [1] et dans un buste qu'on croit être celui de la même Isotta, attribué à Mino de Fiesole, au Campo Santo de Pise. L'étoffe qui pare le buste de notre gravure est épaisse et dure, d'un lourd brocart, bordée d'un galon de pierres et perles fines qui reparait dans la coiffe, le tout d'un goût semi-oriental, semi-italien. Ce genre d'étoffe, ne pouvant se prêter aux ondulations de la draperie, fut abandonnée dans la seconde moitié du xve siècle par les artistes, qui lui substituèrent des tissus plus moelleux et partant plus favorables à la distribution savante des plis. Aussi ces rigides et massifs brocarts se rencontrent-ils beaucoup plus avant qu'après 1460.

D'autre part, la facture de l'estampe de Berlin trahit un mode de gravure des plus primitifs : l'artiste se sert d'un instrument impropre à tracer des lignes fines et délicates, qui pourrait être le fer du ciseleur plutôt que le burin du graveur. De là un trait large dans le développement des lignes; de là encore, dans les parties foncées et ombrées, des tailles courtes et profondes, finissant en pointes brisées et aiguës; quant aux hachures croisées, l'artiste les ignore.

En outre, reconnaissant l'insuffisance de ses moyens d'exécution, il supprime toutes les parties modelées du visage qui exigeraient des gradations délicates; la rondeur de la joue n'est indiquée que par un ton rouge d'une charmante légèreté, une sorte de duvet qui colore très heureusement le visage et que notre reproduction ne pouvait rendre.

En somme, ce morceau est d'un art très sensiblement plus primitif que les plus anciennes gravures italiennes : ainsi ni les rudes *Mois* du calendrier attribués à Baccio

1. *Médailleurs italiens des* xve *et* xvie *siècles*, de M. A. Armand, p. 12, n° 17, et p. 13, n° 21.

Baldini (Passavant, t. V, p. 31, 61), ni les *Planètes* données au même auteur, ni les planches du *Monte sancto di Dio* (d'Antoine de Sienne, datées de 1477), ni les cartes de l'édition romaine de Ptolémée (1475-78), ni les têtes de *Vents* de la géographie de Ber-



FAC-SIMILE D'UNE ESTAMPE ITALIENNE DU XV^c SIÈCLE.

(Cabinet des estampes de Berlin.)

linghieri (Florence, 1478) ne peuvent être comparés, au point de vue de l'originalité et de la simplicité des procédés, avec notre estampe, qui occupe une place à part dans le xve siècle, et qui est évidemment antérieure d'une vingtaine d'années environ aux

œuvres que nous venons d'énumérer[1]. Cette priorité résulte clairement du caractère indépendant de notre œuvre, qui n'a subi, en ce qui regarde la facture, l'influence d'aucune école ou d'aucune tradition. Pour ces raisons, en se reportant d'ailleurs aux déductions suggérées par le costume, on peut assigner à l'estampe de Berlin une date voisine de 1450. L'adoption de cette date relativement reculée n'a rien de trop téméraire. Vers 1450 l'art de la gravure était déjà connu en Allemagne : témoins la *Passion* de 1446 et les planches du maître E. S., qui accusent un savoir si avancé. Les rapports entre l'Allemagne et l'Italie étaient alors assez fréquents pour que les nouveaux procédés, employés dans le Nord, eussent promptement franchi les Alpes[2].

Quel serait bien l'auteur de l'œuvre anonyme ?

On peut répartir les gravures italiennes du XVe siècle en deux grandes catégories. La première, se rattachant à l'art florentin, accuse des moyens de facture propres aux orfèvres et l'habitude du maniement du métal. A cette classe appartiennent les spécimens attribués à Baccio Baldini et les épreuves de nielles qui ont illustré Maso Finiguerra et son école. La seconde catégorie est celle des peintres-graveurs aspirant à produire l'effet du dessin à la plume, sans se préoccuper beaucoup des exigences du métal et du burin; tels sont Mantegna, les artistes lombards, l'école de Léonard, peut-être Léonard lui-même, Bramante, etc. Entre ces deux séries se placent des hommes comme Pollajuolo, maniant dès leur début le burin avec autant d'habileté que le pinceau.

Il ressort de ce que nous avons dit que l'auteur de notre gravure appartient à la première catégorie. On sent, en effet, dans les lignes si arrêtées et si vigoureuses de ce beau profil, une main sûre d'elle-même, habituée à traiter le métal dont la dureté et la résistance ne l'incommodent pas; certains défauts de perspective dans l'agrafe de la coiffure, dans le collier et dans quelques ornements du costume révèlent encore un artiste familiarisé avec le travail du relief; et tout en se résignant à ignorer le nom du maître, il faudrait le chercher parmi ces grands médailleurs du XVe siècle, comme Vittore Pisano ou Matteo de' Pasti, qui portaient leur brillante activité sur toutes les branches de l'art; peut-être encore le trouverait-on dans l'atmosphère de Piero della Francesco. Remercions M. Lippmann de nous avoir présenté, avec la science de discussion critique qui lui est ordinaire, un document des plus intéressants sur les origines de la gravure italienne.

CHARLES EPHRUSSI.

1. Quant à la tête de femme attribuée à Léonard de Vinci (Passavant, t. V, p. 71, 1), elle offre avec notre gravure une analogie qui porte plutôt sur le sujet et la dimension que sur la facture; elle est des dernières années du XVe siècle.

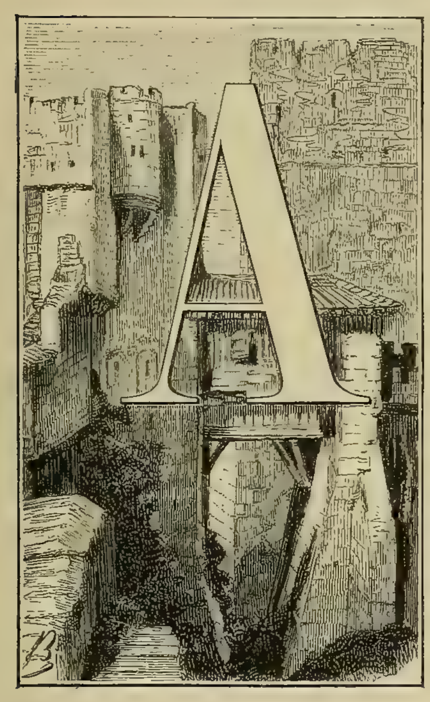
2. Nous laissons à M. Lippmann la responsabilité de ces conclusions, la priorité de l'invention de la gravure étant une question des plus épineuses et des plus controversées.



BIBLIOGRAPHIE

PUBLICATIONS DE LA MAISON HACHETTE.

I. L'Histoire de Tobie, traduite par Lemaistre de Sacy. Paris, Hachette, 1880, 1 vol. in-folio, illustré de dessins et d'eaux-fortes par M. Bida.



tout seigneur tout honneur. Parmi les publications illustrées d'un caractère particulièrement artistique qu'édite pour l'année 1880 la maison Hachette et que nous voulons, comme d'habitude, signaler à nos lecteurs, l'*Histoire de Tobie* se présente au premier rang. Ce magnifique volume, conçu dans les mêmes données et exécuté avec le même luxe que la célèbre édition des Évangiles sortie de la même maison, fait suite à l'*Histoire de Ruth* et au *Joseph*. Ces volumes sont d'une beauté typographique vraiment admirable, nous ne saurions trop le répéter. A aucune époque, on n'a obtenu des tirages plus égaux, plus brillants, avec des caractères plus purs et plus fermes. Il faut remonter aux chefs-d'œuvre anciens de la typographie pour trouver des points de comparaison. La maison Hachette, en faisant ces éditions dispendieuses, a voulu montrer à quel degré de perfection l'art typographique pouvait atteindre. Il serait impossible de surprendre, soit dans la correction, soit dans le tirage, une seule faute, une seule imperfection. Certainement de telles œuvres sont une gloire pour la librairie française.

L'*Histoire de Tobie* est un des morceaux les plus beaux et les plus touchants de toute la Bible, et elle méritait, au même titre que *Ruth* ou que *Joseph*, d'être illustrée en un volume séparé. Les illustrations, comme précédemment, ont été confiées au talent éprouvé de M. Bida. M. Bida a traité le sujet en peintre qui connaît l'Orient, et avec ce sentiment, cette dignité vraiment bibliques qui n'appartiennent qu'à lui. Il est inutile, du reste, d'insister. La réputation de M. Bida est depuis longtemps établie; nous voulons seulement constater que le vaillant artiste se montre toujours égal à lui-même.

L'*Histoire de Tobie* est, au point de vue seul des tableaux dessinés à la plume et reproduits par le procédé Gillot ou gravés par nos meilleurs artistes, un somptueux

album. Il n'y a pas moins de quatorze eaux-fortes, et nous y relevons quarante-deux têtes de pages, lettres ou culs-de-lampe; images charmantes dans leur sévérité et d'une composition toujours intéressante.

II. Histoire de la Gravure, par M. G. Duplessis, 1 vol. in-8° jésus de 528 pages, illustré de 37 gravures en héliogravure Amand Durand et de 37 gravures dans le texte.

Nul n'était mieux placé que M. Georges Duplessis pour écrire une *Histoire de la Gravure*. Conservateur adjoint des estampes à la Bibliothèque nationale, il a sous la main une collection incomparable; il lui était presque loisible d'écrire ce volume sans sortir de son cabinet; surtout appuyé comme il l'est sur d'importants travaux publiés antérieurement, où il a étudié à fond divers maîtres de la gravure.

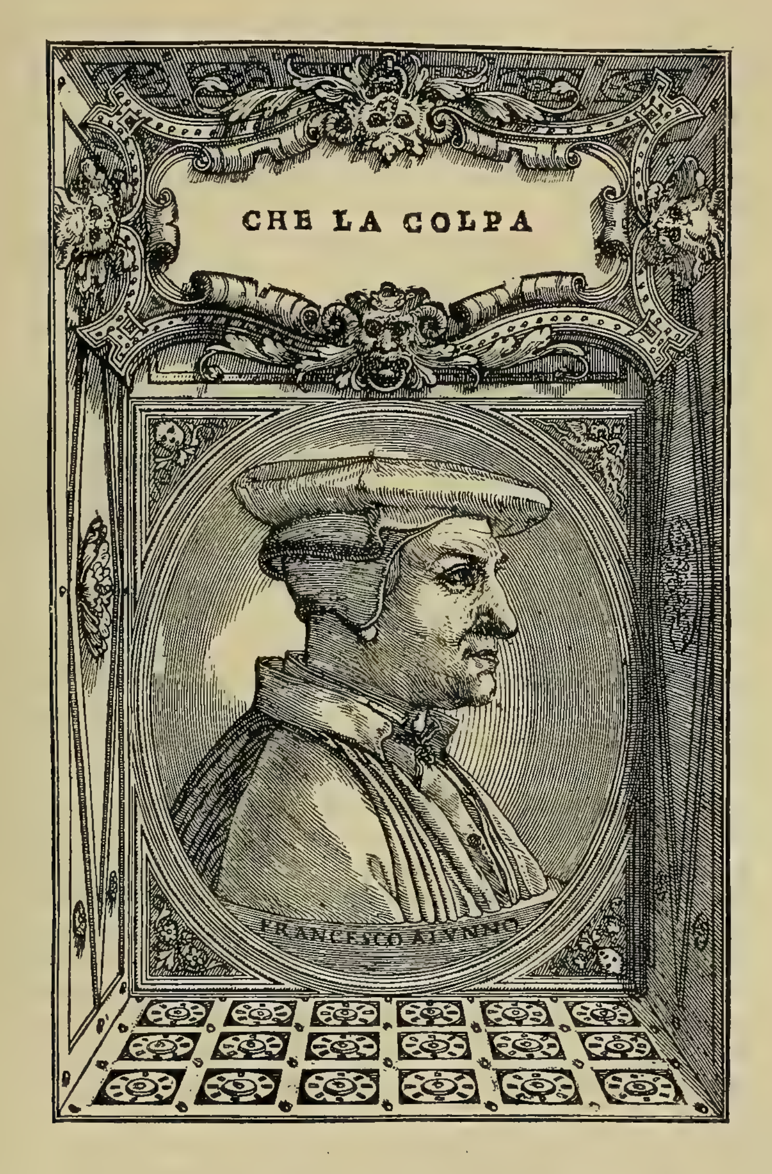
Ce livre n'est, du reste, qu'une édition nouvelle, corrigée et amplifiée, de celui qui a paru dans la *Bibliothèque des merveilles*, et qui a déjà obtenu un succès mérité.

L'importance et l'attrait de cette édition lui viennent des planches qui l'accompagnent dans le texte et hors texte. M. Amand Durand, dont le talent d'héliograveur est universellement apprécié, a mis là 63 reproductions d'estampes anciennes qui lui font le plus grand honneur et proclament du même temps l'excellence du procédé qu'il emploie. Il est impossible de contrefaire les originaux — contrefaçon permise et utile s'il en fut — avec une plus complète perfection; pas un trait n'est perdu, le modelé se poursuit jusque dans les finesses les plus déliées. M. Amand Durand plus que tout autre semble bien près de résoudre le problème des colorations en héliogravure, c'est-à-dire le *desideratum* le plus marqué de cette merveilleuse invention. Ses estampes ont des noirs variés, souples et profonds; il a réussi à graver non seulement les traits et les valeurs dans leur dimension superficielle, mais aussi dans les profondeurs; il obtient ainsi ces colorations grasses et brillantes qui résultent de la variété des épaisseurs d'encre. Du reste, nous publions une de ces planches; c'est, croyons-nous, la meilleure démonstration à faire de leur rare mérite.

Quoiqu'elle porte la mention *P.-Paul Rubens fecit*, la figure superbe, héroïque et si noblement décorative de *Sainte Catherine* n'a probablement pas été gravée par le peintre lui-même : M. G. Duplessis classe cette planche au premier rang de celles qui pourraient être attribuées au maître avec quelque vraisemblance. Nous croyons que la réserve de l'écrivain est parfaitement justifiée. Rubens avait sous la main un groupe de graveurs éminents qu'il a formés lui-même et qui doivent à ses conseils le meilleur de leur talent. C'est à son école que Bolswert, Paul Pontius, Lucas Vosterman et Pierre de Jode le jeune ont appris à graver la forme et les colorations pour elles-mêmes, c'est-à-dire en faisant abstraction de leur outil de graveur. Cette école n'a pas produit de chef-d'œuvre que puisse revendiquer la haute calligraphie; elle n'a pas non plus enrichi le répertoire si varié aujourd'hui des trucs et tours d'adresse que comporte l'eau-forte, mais elle a fait mieux : on lui doit d'admirables et fidèles traductions des peintures de Rubens et de Jordaens; elle a donc dignement rempli la mission de la gravure,

Heureux les peintres qui peuvent ainsi tenir sous leur surveillance directe ce collaborateur de la pointe ou du burin dont l'outil raconte et analyse leur œuvre et la répand à des milliers d'exemplaires! De celui qui serait peut-être leur pire ennemi, ils se font un ami sûr et fidèle, quand ils veulent bien le guider amicalement et aussi,

ce qui est plus difficile, écouter les conseils que lui suggère son éducation spéciale de graveur et son expérience.



PORTRAIT DE FR. ALUNNO (ÉCOLE DE VENISE, XVIe SIÈCLE).

(Bois tiré de l' « Histoire de la gravure » de M. Duplessis).

Tel fut le cas de Rubens et de Jordaens; pareille fortune, avant eux, était échue à Raphaël, et l'on sait si son alliance avec Marc-Antoine a été feconde et glorieuse pour tous deux.

Pour en revenir à la *Sainte Catherine,* il n'est peu présumable qu'un peintre aussi bien entouré de graveurs que le fut le maître d'Anvers se soit condamné au travail ingrat et minutieux au moyen duquel est obtenu le modelé de cette figure ; c'est là incontestablement un travail de graveur. D'autre part, s'il est vrai que chez les peintres-graveurs il y ait une étroite parenté entre leur manière de dessiner et leur façon de graver, comment admettre que la fougue d'exécution, la prestesse de main incomparables qui éclatent dans les dessins de Rubens, comme dans sa peinture, se soient métamorphosées subitement en ce calme parfait, cette tranquillité de travail que nous révèle la gravure? Ce n'est pas à dire que la main du grand artiste n'ait pas posé sur cette planche ; nous l'y verrions volontiers, au contraire, notamment dans certains accents de la tête de sainte Catherine et, surtout, dans la main qui tient l'épée; c'est là, selon toutes les apparences, de la gravure de peintre, expressive, hardie et peu soucieuse de la propreté de travail. Rien n'empêche d'attribuer ces morceaux à Rubens lui-même.

Je n'ai pas à analyser le livre de M. G. Duplessis, cela m'entraînerait trop loin, et, du reste, la substance en est connue, puisque nous sommes en présence d'une réédition. Dans un court aperçu de la question si controversée des origines de la gravure, M. Duplessis prend le parti fort sage de choisir comme point de départ la première manifestation vraiment artistique d'un métier dont l'ancienneté est incontestable, c'est-à-dire la fameuse épreuve du nielle de Maso Finiguerra (1452), découverte par l'abbé Zani dans notre propre Cabinet des estampes. Il laisse les Allemands et les Flamands se disputer les honneurs de la priorité, qui paraît, en effet, appartenir aux uns ou aux autres, jusqu'à plus ample informé, abstraction faite de la question de la matière gravée, bois ou métal. — L'important serait d'abord de se mettre d'accord sur ce qu'il faut entendre par estampe. Comme M. Henri Delaborde l'a démontré ici même, la mode d'imprimer des bois gravés en relief était connue dès le commencement du XVe siècle (1406). Le *Saint Christophe,* de 1425, et la *Vierge et l'enfant entourés de saintes,* de 1418, ne sont donc pas les premières épreuves de la gravure. Les cartes à jouer rejettent bien plus loin encore l'origine de la gravure à impression, car on les connaît en Italie en 1299 ; il est vrai de dire qu'il s'agit peut-être de cartes faites à la main, la preuve du contraire n'est pas faite.

Quoi qu'il en soit, l'estampe à proprement parler, c'est-à-dire l'épreuve ayant une valeur au point de vue de l'art, ne date que de la seconde moitié du XVe siècle, et elle apparaît simultanément dans tous les pays civilisés de l'Europe, du nord au midi, car l'Espagne a la sienne. Nous ne suivrons pas M. G. Duplessis dans l'intéressant voyage qu'il poursuit à la recherche des graveurs notables de chacun de ces pays, c'est affaire aux lecteurs de son livre ; il nous suffit de l'avoir recommandé à l'attention de nos abonnés, pour qui ces questions ont un intérêt tout spécial.

Avant de terminer, je signalerai l'heureuse idée qu'a eue M. Duplessis de terminer son ouvrage par un répertoire d'indications pour former une collection d'estampes. Les graveurs les plus recommandables classés dans l'ordre alphabétique sont présentés avec quelques notes succinctes de biographie et de bibliographie et l'énumération de leurs ouvrages les plus marquants. On y trouvera des renseignements pour quelques-uns de nos artistes contemporains, Gaillard, Jacquemart, Huot, Flameng, etc.

La liste devrait, à notre avis, avoir un peu plus d'extension ; mais, puisqu'il fallait se borner, M. G. Duplessis a suivi son sentiment, et nous ne saurions l'en blâmer. Il y aurait certainement d'autres critiques à formuler, quelques erreurs ou omissions à


P. Paul. Rubens fecit.

relever, des appréciations esthétiques qui nous semblent sujettes à caution; mais, ceci demanderait des développements que ne comporte pas cette notice bibliogra-



PORTRAIT DE JEAN DE YCIAR (ÉCOLE ESPAGNOLE, 1550).

(Bois tiré de l' « Histoire de la gravure », de M. Duplessis).

phique, et, du reste, M. G. Duplessis, par le savoir et l'expérience qu'il a acquis dans ses fonctions, a le droit plus que personne de se porter fort pour ses opinions. La

famille des iconographes ne vit pas toujours en bonne intelligence ; c'est un petit mal pour un grand bien, car bien souvent de leurs controverses jalouses naissent certaines découvertes dont l'histoire de l'art et les amateurs d'estampes s'empressent de faire leur profit.

III. L'Histoire des Romains, par M. Victor Duruy, tome II (de la bataille de Zama au premier Triumvirat), 1 vol. in-8° jésus de 840 pages, illustré de 665 gravures sur bois d'après l'antique, et accompagné de 7 cartes et de 10 planches en couleurs.

Ce n'est pas la première fois que nous avons à parler de l'*Histoire des Romains*, de M. Victor Duruy ; elle est connue et classée depuis longtemps parmi les plus importants ouvrages d'histoire ancienne qui aient paru. Cet important travail a contribué plus que tout autre à faire la réputation de M. Victor Duruy, qui, après avoir été un éminent professeur dans un des lycées de Paris, a su remplir les hautes fonctions de ministre de l'Instruction publique avec un talent et un zèle dont actuellement encore l'Université recueille les fruits.

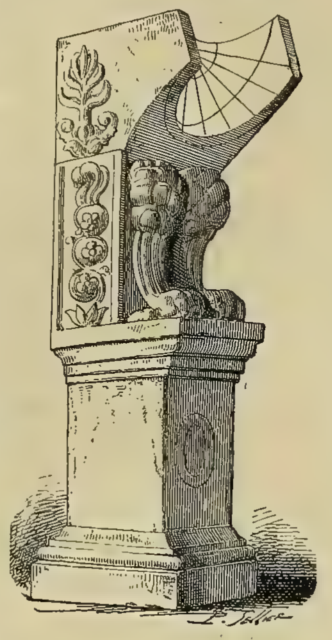
Je n'ai pas à parler de l'*Histoire des Romains*, mais seulement de l'édition nouvelle, revue et augmentée, qui en est faite, et surtout de l'innovation hardie que les éditeurs ont apportée dans cet ouvrage et du même coup dans la librairie classique, en y introduisant l'image.

A tort ou à raison, on accuse l'Université d'être l'ennemie jurée de l'art. Nous prendrons un terme moyen en admettant qu'il a pu en être ainsi autrefois, mais qu'aujourd'hui les choses nous paraissent bien changées ; elles le sont, et dans le caractère des professeurs, et dans les mœurs de l'Université. En effet, nous voyons, de temps à autre, des candidats au doctorat ès lettres prendre, comme sujet de thèse, une controverse archéologique, ou un point obscur de l'histoire de l'art ; peu nous importe que le travail du candidat dissimule son caractère spécial sous un titre plus général et le rattache, comme sauvegarde, aux matières de l'enseignement purement classique, le fait est constant, et, si dorée que soit la pilule, l'Université n'en est pas moins contrainte de l'avaler. La grâce parfaite avec laquelle elle semble se prêter à cette opération est un signe du temps où nous vivons : l'art est dans l'air, l'art pénètre partout. Comme preuve dernière de cette imprégnation artistique subie par l'Université, je citerai ce fait capital, qu'elle n'hésite pas à confier ses plus hautes fonctions à certains de ses membres dont les titres principaux reposent sur des travaux dans le domaine de l'archéologie. Libre à quelques retardataires, membres incorrigibles de la vieille race enseignante, de protester contre l'envahissement de ces *échappés* de l'art, — l'expression est de l'un d'eux ; — nous nous réjouissons des tendances nouvelles de l'Université, non pas seulement parce qu'elles flattent les goûts d'une revue comme celle-ci, mais parce qu'elles nous semblent tenir compte de la dérivation singulière qui s'est produite depuis quelque temps dans les sources mêmes de l'histoire et, partant, de l'enseignement général. Autrefois l'art nous était appris par l'histoire ; le contraire se passe aujourd'hui : les documents artistiques prennent place au premier rang des éléments dont doivent absolument tenir compte ceux qui ont pour mission de nous instruire du passé.

Je crois inutile d'insister sur l'utilité pratique de l'image, au point de vue de la puissance instructive : il n'est pas d'aide-mémoire plus attrayant et dont l'impression sur l'esprit soit plus durable. Ces considérations ne suffisent-elles pas à encourager

l'intronisation des gravures dans tous les livres d'enseignement où le sujet peut se résumer, se synthétiser en une expression graphique?

Avec l'*Histoire des Romains,* les éditeurs avaient beau jeu devant l'image. Rome, c'est le monde ancien, sillonné du vol des aigles romaines : on peut jouer sur le mot, la vérité du fait n'en sera que plus frappante. Rome a laissé partout des traces de son passage et rapporté chez elle des dépouilles de tous les pays qu'elle a conquis ; la majeure partie des monuments de l'antiquité lui appartiennent, soit qu'ils aient été créés par elle, soit qu'elle se les soit appropriés par droit de conquête.



CADRAN SOLAIRE.

Tiré de l' « Histoire des Romains ».

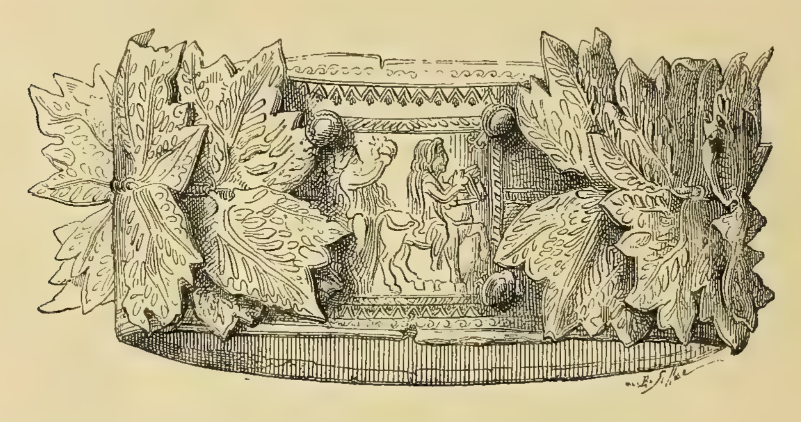
Aussi ne faut-il pas s'étonner que l'*Histoire romaine* de M. Victor Duruy se présente avec le chiffre énorme de 2,500 gravures dessinées d'après l'antique. Le deuxième volume, qui vient de paraître, en contient à lui seul 665 et 10 chromolithographies. Les planches en couleurs sont en partie composées de cartes géographiques, en partie de monuments polychromes que nous a légués l'antiquité : objets d'art, peintures de Pompéi et un tombeau macédonien, trouvé à Pydna et restitué par M. Heuzey. Quant aux gravures dans le texte, à part quelques vues pittoresques de sites célèbres, ce sont les reproductions des principaux monuments de l'architecture, de la sculpture et de la gravure chez les anciens : cette simple énumération nous dispense d'insister sur l'intérêt qu'elles peuvent avoir. L'édition de ce magnifique travail est digne de lui; les volumes sont d'un beau format, sans être trop grands, comme il convient à un livre d'étude; l'impression nette, bien détachée et d'une bonne grandeur invite les yeux à parcourir ce qu'elle raconte, c'est-à-dire la plus étonnante histoire qui soit arrivée.

IV. Nouvelle Géographie universelle, par M. Élisée Reclus, tome V (l'Europe scandinave et la Russie), 1 vol. in-8° jésus de 944 pages, illustré de 75 gravures sur bois, 200 cartes dans le texte et 9 cartes tirées à part et en couleurs.

La *Géographie universelle* de M. Élisée Reclus en est au cinquième volume. On sait qu'elle en formera de 10 à 12; il faut donc compter que cet ouvrage colossal ne sera terminé que dans cinq ans au plus tôt, car il est de toute impossibilité de mettre sur pied plus d'un volume par an. La force extraordinaire de travail et de volonté qui distingue M. Élisée Reclus accomplit déjà ce prodige de produire tous les ans un millier de pages grand in-8°, dans un genre où l'inflexible précision de la science retient à chaque pas la main de l'écrivain. La récompense de M. Élisée Reclus sera d'avoir élevé un monument qui a été apprécié et glorifié par le public lettré dès que les premières assises en avaient été posées.

Le volume qui vient de paraître est consacré à l'étude de l'Europe scandinave et

russe : comme les précédents, il forme un tout, un ensemble complet qui embrasse le Danemark, la Suède, la Norwège et la Russie; 209 cartes et 76 vues ou types gravées sur bois viennent à l'appui du texte et en soulignent l'intérêt. L'art, qui semblerait n'avoir aucun droit à figurer dans ce milieu grave d'une science positive, s'y montre pourtant, et, là comme partout, il apporte les qualités charmantes qui lui sont propres; les vues de pays, les costumes, les détails d'architecture et les monuments sont



BANDEAU DE TÊTE, EN OR, D'UN HABITANT DE PANTICAPÉE.

(Bois tiré de l' « Histoire des Romains », de M. Duruy.)

autant de reposoirs pour l'esprit, et complètent cette illusion du voyage que M. Élisée Reclus sait si bien donner à ses lecteurs par la clarté de son style et la parfaite méthode de l'exposition.

V. La Suisse, par M. Jules Gourdault, 2e partie, 1 vol. in-4° de 722 pages, illustré de 375 gravures sur bois.

Le second volume de *la Suisse*, de M. Jules Gourdault, complète cet ouvrage. Dans le premier, paru l'an dernier, l'auteur nous faisait parcourir les cantons de Genève, Vaud, Valais, Berne, Unterwald, Lucerne, Zug, Schwyz et Uri; cette fois-ci, nous le suivons dans les autres cantons de ce beau pays : Tessin, Grisons, Glaris, Saint-Gall, Appenzell, Thurgovie, Schaffhouse, Zurich, Argovie, Bâle, Soleure, Fribourg, Neuchâtel. Il est presque superflu de dire que l'image joue un grand rôle dans les livres de M. Gourdault : on connaît déjà son beau volume sur *l'Italie*, si riche en documents d'art et d'archéologie, par la force même des choses ou plutôt des lieux que l'écrivain avait à décrire. *La Suisse* est un peu dans le même cas, mais le côté pittoresque y prédomine. Si la nature y fait à peu près tous les frais, on serait mal venu à le déplorer, car la nature a dans ces magnifiques contrées une puissance de création artistique qui impose silence à l'homme et lui défend pour ainsi dire d'opposer ses œuvres à celles du Créateur. Les gravures sur bois dont la maison Hachette a illustré ce volume sont au nombre de 375; si l'on y joint un nombre égal pour le premier, on arrive à un total de 750. Si riche que soit la Suisse en beautés pittoresques, il est peu probable que M. Jules Gourdault en ait omis un grand nombre. Nous en faisons juges les innombrables touristes qui ont fait de l'Helvétie le but de leurs pro-



TYPES ET COSTUMES DE TOULA.

(Bois tiré de la « Géographie universelle » de M. E. Reclus.)

menades annuelles. Quant aux personnes, plus nombreuses encore, à qui ce voyage est interdit, il leur sera tout au moins permis de l'accomplir par la pensée en lisant cet attrayant ouvrage. M. Jules Gourdault est un guide sûr et bien informé de tout ce qui est bon à connaître : on le suivra avec plaisir, sans fatigue et sans danger, conditions que le voyage *effectif* ne remplit pas toujours.

VI. Pérou et Bolivie, récit de voyage, suivi d'études archéologiques et ethnographiques, par M. Charles Wiener, 1 volume de 800 pages, illustré de 1,100 gravures, 27 cartes et 18 plans.

Au moment où nous achevons cette revue rapide des principaux livres illustrés publiés par la maison Hachette en 1880, paraît le volume dont nous donnons ici le titre. Nous voudrions en parler longuement, car il le mérite à bien des égards. Il est dû à la plume de M. Charles Wiener, chargé par le ministère de l'Instruction publique d'une longue mission archéologique et ethnographique dans l'Amérique du Sud. C'est donc un récit de voyage nourri des observations les plus curieuses, surtout au point de vue des arts de ces antiques régions. On commence à se douter aujourd'hui de l'intérêt qui s'attache à l'ancien art péruvien, qui présente tant de points similaires avec l'art primitif du bassin méditerranéen. Le livre de M. Wiener y portera les plus vives lumières, surtout par le nombre immense des illustrations, vues et reproductions de toutes sortes, — architecture, peinture, sculpture, mobilier, vêtement, etc., — cartes et plans, qui illustrent ce beau livre, un des plus intéressants qui aient été mis au jour cette année.

ALFRED DE LOSTALOT.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. [2328]



DEUX NOUVEAUTÉS

ARCHÉOLOGIQUES

DE LA CAMPANIE

I

LES FOUILLES DE SUESSULA

Suessula était une petite cité de la plaine fertile de la Campanie, dont l'emplacement est appelé aujourd'hui Il Bosco d'Acerra. Son nom, diminutif de celui de Suessa Aurunca, indique clairement qu'elle devait aussi sa fondation aux Aurunces, une des plus vieilles populations éta-

blies sur le sol campanien, antérieurement à la venue des Étrusques, des Hellènes et des Osco-Samnites. On ne sait rien, du reste, de son histoire jusqu'en 338 avant J.-C., où elle fut du nombre des villes dont les habitants reçurent des Romains le droit cerrétan ou droit de cité passif (*jus sine suffragio*), à la suite de la soumission volontaire de la Campanie à l'autorité de Rome. L'importance stratégique de la position de Suessula, qui commandait le débouché du défilé des Fourches Caudines, fit jouer à cette ville un rôle considérable dans les guerres des Samnites et, plus tard, dans la guerre d'Hannibal. Le préteur M. Claudius Marcellus établit alors, sur la colline voisine, qui porte le nom actuel de Cancello, un camp retranché permanent, lequel à la fois couvrait Nola et observait les positions occupées par les Carthaginois au cœur de la Campanie. Tite-Live mentionne fréquemment ce camp retranché, sous le nom de *Castra Claudiana super Suessulam*, car il devint le pivot de toutes les opérations militaires ayant pour objectif la reprise de Capoue.

Au temps des guerres civiles, Sylla expulsa de leurs foyers les habitants de Suessula, pour y établir une colonie de ses vétérans. Les inscriptions de la ville à l'époque impériale montrent qu'encore à cette date le *cognomen* le plus répandu parmi ses habitants était celui de Felicissimus, sûrement dérivé du surnom favori de Sylla, Felix. Les mêmes inscriptions parlent des duumvirs et des décurions qui composaient alors l'administration municipale.

Après la chute de l'empire romain, jusqu'au IXe siècle, Suessula est encore fréquemment nommée comme siège d'un évêché, et même pendant quelque temps comme capitale d'une petite principauté lombarde; mais dans le cours du IXe siècle elle fut ruinée par les Sarrasins en même temps que Capoue, et jamais depuis lors elle ne s'est relevée de ses décombres. Les ruines en sont tout à fait insignifiantes pour l'antiquaire, bien que les ombrages qui les couvrent leur donnent un aspect singulièrement pittoresque et gracieux. Au milieu de ces ombrages s'élève le Casino Spinelli, bâti sur l'emplacement du théâtre, qu'indiquent seulement des pentes gazonnées en hémicycle, avec quelques pans de murs faisant saillie au-dessus du sol.

Depuis longtemps on avait reconnu, dans le voisinage du Bosco d'Acerra, sur plusieurs points, l'existence des sépultures des anciens habitants de Suessula, et plus d'une fois la spéculation avait exploité, par des recherches irrégulières, cette mine fructueuse, pour en tirer des antiquités de diverse nature, que le commerce emportait ensuite au loin. Au printemps de 1878, M. le baron Spinelli, propriétaire de la majeure partie des terrains où s'étendait la nécropole, y a entrepris des

recherches systématiques, qui depuis lors ont été poursuivies sans interruption et se sont montrées singulièrement riches en résultats.

Les fouilles de Suessula méritent d'attirer tout spécialement l'attention des archéologues et des amateurs de l'art, car elles offrent cet intérêt d'avoir été très bien faites, avec beaucoup de soin, de régularité et de méthode scientifique, chose trop rare dans les excavations italiennes. Aussi ont-elles révélé un grand nombre de faits nouveaux. On n'a encore rien publié de développé à leur sujet; mais j'ai pu étudier à fond la collection qu'elles ont fournie. M. le baron Spinelli l'avait envoyée, en effet, tout entière à l'exposition archéologique organisée à Caserte, en octobre 1879, à l'occasion du concours régional agricole. Cette exposition venait de fermer au moment où je suis arrivé à Naples, après avoir parcouru l'Apulie et la Grande-Grèce; mais j'ai dû à la parfaite obligeance de ses deux savants organisateurs, M. le professeur Giulio Minervini, de Naples, correspondant de l'Institut de France, et M. l'abbé Jannelli, de Capoue, de voir les portes s'en rouvrir pour moi avant que les objets qui la composaient fussent encore emballés et restitués à leurs propriétaires [1].

La collection des fouilles de la nécropole de Suessula permet de suivre, par ses monuments céramiques, la succession des phases de la civilisation d'une petite ville campanienne, du VII[e] au I[er] siècle avant J.-C.

Dans les plus anciens tombeaux, les corps ont été directement inhumés dans le sol et sont protégés seulement par quelques grosses pierres plates, disposées de manière à les couvrir. On n'y rencontre que des vases d'une terre noirâtre, analogues aux plus vieilles poteries de

1. Il restera comme souvenir de cette intéressante exposition de Caserte, qui n'a pas eu en Europe un retentissement suffisant, un excellent petit Guide en italien, publié par M. Minervini. En dehors de la collection de M. le baron Spinelli, on y voyait un beau choix des terres cuites du musée provincial de Capoue, dont nous parlons dans la seconde partie de cet article, ainsi que les vases peints découverts dans les fouilles les plus récentes de MM. Doria et Gallozzi à Santa-Maria di Capuavetere. Cette dernière série renfermait quelques pièces réellement merveilleuses, qui mériteraient à elles seules une étude développée, mais qui rentrent dans les données déjà connues pour les objets de la nécropole capuane. Les vitrines de l'exposition de Caserte renfermaient encore, emprunté à diverses collections privées, un beau choix de poteries peintes trouvées dans diverses localités campaniennes, depuis Sant' Agata de' Goti jusqu'à Cumes, entre autres quelques-uns des vases à figures rouges des fabriques de Nola et de Surrentum et des vases à figures noires sur fond blanc, tous d'une finesse exceptionnelle, qui ont été rendus au jour en 1879 par la trouvaille fortuite d'une partie des tombeaux de l'ancienne Taurania, faite à Vico-Equense, entre Castellamare et Sorrento.

l'Étrurie et du Latium. Ces vases ont été une nouveauté pour les savants de Naples; mais les *scavatori* de profession disent, maintenant que l'attention a été attirée sur ces poteries : « Nous les avons rencontrées partout, et jusqu'ici nous les jetions au rebut parce qu'elles n'avaient pas de valeur commerciale. »

Quoi qu'il en soit, on tend maintenant à constater par toute l'Italie l'existence d'une première fabrication céramique indigène de poteries d'un brun noirâtre ou d'un noir terne, sans glaçure, lustrées seulement au polissoir et n'ayant d'autre ornementation que quelques décors géométriques incisés. C'est la fabrication dont le perfectionnement graduel a donné naissance au *bucchero nero* en Étrurie[1], et dont les premiers essais viennent d'être étudiés de la façon la plus remarquable par M. Helbig dans les *terramare* de l'Émilie.

Cette fabrication céramique est partout d'une grande unité. Cependant on peut dès à présent en distinguer, à des caractères propres, six types locaux différents au sud de la vallée du Pô :

1° Le type *étrusque*, qui se présente dans les plus anciennes sépultures de Chiusi, particulièrement dans celles de Poggio-Renzo.

2° Le type *latial*, si bien connu maintenant par les belles recherches de M. Michele de Rossi sur les nécropoles de la région des monts Albains. Dans la poterie latiale on peut même déjà distinguer deux époques successives : la première, caractérisée par la présence des urnes cinéraires en forme de cabanes rustiques ou *tuguria*, et par ces vases dont la surface extérieure présente des alvéoles carrées, comme si l'on y avait imité grossièrement l'aspect d'un travail de vannerie; la seconde, où ces deux formes caractéristiques disparaissent et où les céramiques proprement latiales, quelquefois à ornements géométriques incisés, commencent à être associées à des pièces de *bucchero nero*, peut-être importées de chez les Étrusques, et à de petits vases à peintures très archaïques, d'origine grecque[2]. Les tombeaux récemment découverts à Rome, sur l'Esquilin, et auxquels était superposé le mur d'enceinte de Servius Tullus, appartiennent à cette seconde époque.

3° Le type *picentin* des environs d'Asculum, de Firmum et d'Hatria, richement représenté dans le musée municipal d'Ascoli-Piceno, dans le

1. Voy. mon étude sur *les Vases étrusques de terre noire*, dans la *Gazette archéologique* de 1879.

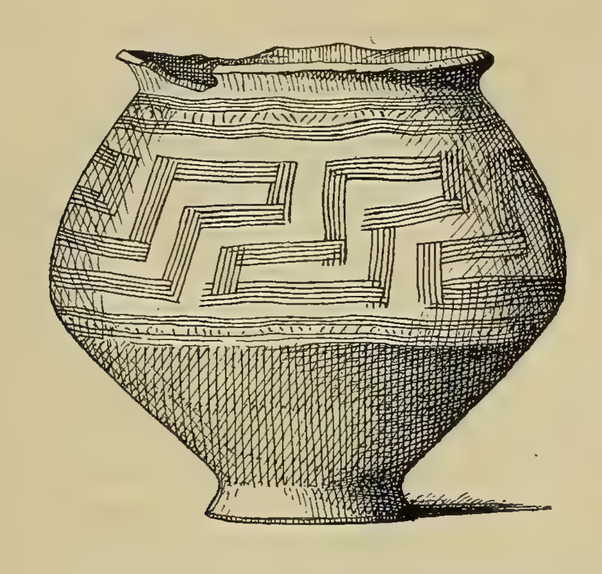
2. M. Michele de Rossi y a aussi trouvé associé, dans une sépulture du Campo di Annibale, au-dessus d'Albano, un vase de terre rouge à ornements imprimés avec une estampille, tout à fait analogue à ceux qui caractérisent la nécropole très antique de Villanova, près de Bologne.

musée paléo-ethnologique de Rome, annexé au musée Kircher dans les bâtiments du Collège romain et dirigé par M. Pigorini, enfin dans le musée Fol à Genève.

4° Le type *sabin,* révélé par les découvertes récentes d'Amiternum et de Corfinium.

5° Le type *campanien,* rendu au jour par les fouilles de Suessula.

6° Le type *bruttien,* dont j'ai rapporté de mon voyage, au musée du Louvre, le premier échantillon, tiré du sol au cœur des montagnes les plus sauvages de la Calabre, à Casalnuovo, entre Gerace et Gioja.



POTERIE NOIRE ARCHAÏQUE DE CHIUSI.

A Suessula, comme dans les vieux cimetières du Latium, après avoir été d'abord seule, la poterie noirâtre se montre ensuite conjointement avec les premiers vases peints de fabrication grecque, à décors géométriques, et avec ceux où commencent à apparaître des figures d'animaux tracées en couleur rougeâtre. On y rencontre aussi, comme dans les sépultures du Latium à la même époque, par exemple dans celles de l'Esquilin, de ces petits objets en *porcelaine égyptienne* qu'au VIIe et au VIe siècle les Chananéens occidentaux, les Carthaginois, apportaient par mer dans les foires de l'Italie, concurremment avec des vases de métal repoussé et ciselé comme on en a trouve à Palestrina et à Cervetri. Ce dont il est permis de s'étonner, c'est que certains archéologues de Naples aient cru pouvoir arguer de la trouvaille de quelques petits objets de ce

genre pour affirmer l'existence d'un élément égyptien dans la population primitive de Suessula. Il serait temps cependant d'en finir une bonne fois avec toutes ces rêveries de colonies égyptiennes ou autres de même nature en Italie, lorsqu'il s'agit uniquement de simples importations du commerce gréco-asiatique et punique, faciles à expliquer sans recourir à de semblables hypothèses dans les données connues de l'histoire.

Vient ensuite l'époque des vases asiatico-lydiens à zones d'animaux réels ou fantastiques, imitées de broderies et de tapisseries, puis celle des vases à figures noires. Parmi ceux-ci, les uns semblent importés de la Grèce propre, les autres ont le cachet parfaitement caractérisé de la fabrication chalcidienne de Cumes. A l'époque où ces dernières poteries commencent à s'introduire, le type des tombeaux change. Ils sont désormais disposés à la grecque, c'est-à-dire en forme d'un sarcophage rectangulaire, composé de dalles de tuf et couvert par des dalles posées à plat ou formant toit à double pente. Ce sont exactement les types que les *scavatori* de Cumes appellent *tombe piane a baulo* et *tombe a schiena*. Mais de cette circonstance de l'adoption d'un nouveau mode de sépulture il ne faudrait pas se hâter de conclure, comme on l'a fait aussi à Naples, que Suessula ait reçu alors une colonie hellénique. La population, au contraire, en était à cette époque purement osque et ne parlait pas d'autre langage, comme le prouvent surabondamment les nombreux graffiti qui se lisent sur les vases de Suessula[1]; mais cette population, tout en gardant son caractère indigène, s'était laissée pénétrer, comme dans les autres villes de la Campanie, par l'influence de la civilisation grecque de Cumes et de Néapolis, influence qui avait fini par faire des cités presque hélléniques des villes voisines de Nola[2] et d'Orina[3].

1. Dans le vi^e siècle avant l'ère chrétienne, Suessula avait été, comme beaucoup d'autres villes campaniennes, un moment soumise à la conquête étrusque. Cette époque est représentée dans la collection Spinelli par un vase portant une inscription étrusque tracée à la pointe.

2. Nola, qui pour Hécatée était une pure ville ausonienne, est représentée par Denys d'Halicarnasse comme celle des villes proprement italiques qui avait le plus complétement adopté les mœurs grecques, ce que confirme l'existence de son admirable école de peintres céramistes, si attique de goût et d'esprit. Elle finit par s'hélléniser si bien qu'elle en vint à prétendre avoir été une colonie chalcidienne, comme nous le lisons dans Justin et dans Silius Italicus.

3. C'est la ville qui a frappé les belles monnaies d'argent aux types de Néapolis et de Nola, avec la légende grecque ΥΡΙΑΝΟΣ ou hybride, osco-grecque, ΥΡΙΝΑ. L'analogie de son nom avec ceux d'Urium d'Apulie, au pied du mont Garganus, et d'Oria, capitale des Messapiens, semble indiquer qu'Orina devait être la cité des Dauniens, d'origine apulienne, que les géographes anciens montrent établis dans la plaine de la Campanie, près de Nola.

A Suessula comme partout ailleurs, les vases grecs à figures rouges succèdent à ceux à figures noires. Ici l'intérêt supérieur de la collection Spinelli réside dans les vases qui ont été incontestablement apportés par le commerce de la Hellade propre, et spécialement d'Athènes. Ainsi nous y constatons (pour la première fois en Italie) la présence d'un délicieux et relativement assez grand *lécythos* athénien à fond blanc, dont la peinture représente deux femmes. Elle est accompagnée de l'inscription en trois lignes, dans le champ :

ΑΞΙΟΠΕΙθης
ΚΑΛΟΣ
ΑΛΚΙΜΑΧο

Les acclamations de ce genre, en l'honneur de beaux jeunes gens, sont multipliées à l'infini sur les vases peints à figures rouges. Mais jusqu'ici je n'en ai rencontré qu'une seule autre fois sur un lécythos athénien à fond blanc : c'est sur un de ceux de la collection que M. de Rada y Delgado a rapportée de Grèce au musée de Madrid et qui, lors de l'Exposition universelle de 1878, a figuré au Palais du Trocadéro, dans la section espagnole.

Non moins incontestablement attique par sa fabrique et ses inscriptions est un grand et admirable *scyphos* à figures rouges et de style austère. On y voit, d'un côté, tous les personnages étant désignés par leurs noms écrits dans le champ à côté d'eux, *Pâris* (ΑΛΕΧΣΑΝΔΡΟΣ), qui emmène *Hélène* (ΗΕΛΕΝΕ), poussée par *Aphrodite* (ΑΦΡΟΔΙΤΕ) et *Peitho* (ΠΕΙΘΟΣ), la persuasion personnifiée; le beau Troyen, fils de Priam, y est assisté d'*Énée* (ΑΙΝΕΑΣ), conformément à la donnée du récit du poème cyclique des *Cypriaques*. De l'autre côté, après la prise de Troie et en présence de *Priam* (ΠΡΙΑΜΟΣ), assis et chauve, *Ménélas* (que seul ne désigne pas d'inscription) poursuit, armé de son glaive, *Hélène* (ΗΕΛΕΝΕ), dont il veut châtier l'infidélité, et qui se réfugie, sous la protection d'*Aphrodite* (ΑΦΡΟΔΙΤΕ), auprès de *Criseus* (ΚΡΙΣΕΥΣ) et de sa fille *Criséis* (ΚΡΙΣΕΙΣ). Les deux compositions sont très bien conduites, du dessin le plus serré et le plus grandiose, tel qu'il était dans l'école attique vers 425 avant J.-C. Elles rappellent celles des plus beaux vases du potier Euphronis. Au-dessous d'une des anses est tracée au pinceau la signature du peintre céramiste Macron, ΜΑΚΡΟΝ ΕΓΡΑΦΣΕΝ, qui se présente ici pour la première fois. Sur l'autre anse est tracée *a graffito* la signature du potier Hiéron, ΗΙΕΡΟΝ ΕΠΟΙΕΣΕΝ, déjà connue sur treize autres vases, dont un, circonstance remarquable, retrace également la scène de l'enlèvement d'Hélène.

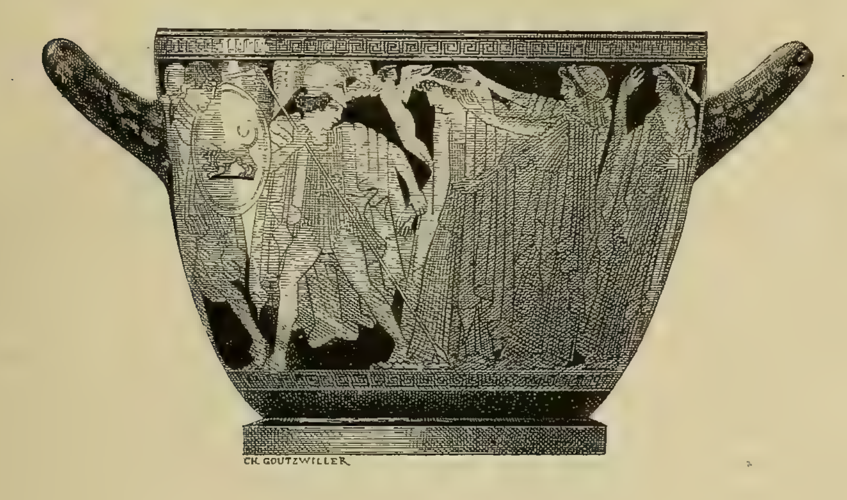
Rien de plus instructif que la comparaison de ces deux vases et de quelques autres analogues, aussi manifestement d'importation athénienne[1], avec les vases des styles de Nola et de Capoue, trouvés dans les mêmes tombeaux. Leur contraste est une réfutation parfaite de la théorie de Gustave Kramer et d'Otto Jahn, déjà combattue avec tant de science ici même par M. le baron de Witte, théorie d'après laquelle tous les vases à figures rouges, à part ceux de l'Apulie à la dernière époque, auraient été des produits des fabriques d'Athènes, répandus par le commerce dans les diverses parties du monde méditerranéen. Des produits aussi différents de faire et de style ne peuvent en aucune façon être sortis de la même source, et, en les voyant côte à côte, on se convainc de plus en plus de la réalité de l'existence des fabriques locales grecques en Campanie. Ici la conviction est d'autant plus certaine et plus facile que précisément, de tous les vases peints de l'Italie à la belle époque, ceux de Nola sont ceux qui, par leur technique, leurs formes caractéristiques et surtout la qualité exceptionnelle de leur vernis, restent le plus sans analogues dans la Grèce proprement dite. Au reste, lorsque l'on étudie un peu attentivement les trouvailles des localités riches en vases peints, on arrive toujours à constater simultanément ces deux faits, aussi incontestables l'un que l'autre et qui n'ont rien de nécessairement contradictoire entre eux : l'existence d'un certain nombre de fabriques locales bien caractérisées en Étrurie, en Campanie, dans la Grande-Grèce et dans la Sicile; la présence, dans les lieux mêmes qui étaient le siège de ces fabrications, d'un certain nombre de vases de provenance sûrement étrangère, apportés par le commerce. C'est ainsi que l'on ne rencontre pas seulement des vases d'Athènes et d'autres localités de la Grèce en Étrurie et en Campanie, mais des vases de Cumes à Athènes (le fait a été signalé par M. O. Rayet), des vases de Nola à Vulci et des vases de Vulci à Nola. Tout dernièrement encore je notais, au musée provincial de Bari, un lécythos de Locres découvert a Gnatia et un gobelet de Nola découvert à Ruvo; dans la collection Jatta, à Ruvo, plusieurs petits vases athéniens à ornements dorés, tirés des sépultures des anciens Rubastins.

Après les beaux vases à figures rouges, les fouilles de Suessula nous offrent ceux de la décadence, dans le décor desquels le blanc tient une grande place, tout à fait pareils à ceux de Capoue[2]. On y remarque de

1. On a même trouvé à Suessula quelques-uns de ces petits lécythos athéniens à peintures noires, de la fabrication la plus commune et la plus grossière, dont Aristophane fait le type de la poterie vulgaire et à bon marché.

2. Ce sont ces vases que les *scavatori* et les marchands de Naples désignent par

même la multiplication des figures de guerriers samnites, avec leurs casques surchargés d'aigrettes singulières, telles qu'on les voit dans les peintures murales, prétendues grecques, mais en réalité lucaniennes, d'un tombeau de Pæstum, transportées au musée de Naples, et dans celles d'hypogées funéraires de l'époque samnite récemment ouverts à Santa-Maria di Capuavetere. Ces vases peints campaniens de la décadence forment une classe à part, bien nettement distincte des produits de même date de la céramique de l'Apulie, de la Basilicate et de Tarente; on les trouve dans toute la région autour de Cumes et de Capoue. Les vases contemporains de Sant' Agata de' Goti doivent être pris pour types



VASE DE MACRON ET HIÉRON.

d'une troisième classe, intermédiaire entre les deux, mais tenant de plus près à l'art apulien qu'à l'art campanien.

Enfin à ces vases peints de la décadence succèdent les poteries étrusco-campaniennes à reliefs et à vernis noir brillant, imitant l'apparence de vases de bronze. L'usage de celles-ci se prolonge jusqu'au temps de la Guerre sociale et de Sylla. Au moment de la dictature de ce dernier, un brusque changement dans la nature des tombeaux de Suessula coïncide avec le changement complet de la population. Les vétérans syllaniens, substitués aux anciens habitants expulsés, apportent avec eux l'usage des tombes romaines, formées de grandes tuiles, dans lesquelles

l'appellation de *Capua volgare* ou *Capua rozza*, en opposition avec le nom de *Capua fina*, donné aux vases de la belle époque du type de Capoue.

on trouve déposés, avec l'urne des cendres du mort, des fioles et des gobelets de verre et aussi de ces poteries à reliefs d'un rouge corallin qui étaient dans la vogue de leur premier succès au temps de Sylla, dont une fabrique importante s'était installée à Surrentum, en Campanie, et qui devaient peu après se naturaliser si complètement en Gaule à la suite de la conquête de César.

II

LE MUSÉE DE CAPOUE

Un mouvement digne des plus grands encouragements pousse aujourd'hui, par toute l'Italie, à la création de musées provinciaux et municipaux, pour la conservation des antiquités locales. Les localités les plus reculées, les moins visitées des étrangers, comme Molfetta, Bari, Lecce, Catanzaro, pour ne parler que de celles de l'extrémité méridionale de la péninsule, s'associent à ce mouvement dans la mesure de leurs ressources. Beaucoup de petits musées ainsi formés ne sont encore que des embryons, et il serait difficile de prévoir dès à présent ce qu'ils pourront devenir. D'autres, au contraire, ont pris dès le début une importance considérable. En ce genre il en est deux qui priment tous les autres de formation aussi récente : comme musée municipal celui de Corneto, comme musée provincial celui de Capoue. Dès à présent, parmi les musées archéologiques, ils viennent, au même titre que les musées municipaux de Brescia, de Volterra et d'Arezzo, plus anciennement créés, que celui de Bologne, qui n'est pas de beaucoup leur aîné, au rang immédiatement après les grandes collections de Rome, de Naples, de Florence et de Turin ; et cependant les villes où ils ont été rassemblés ne sont guère que de quatrième ordre. Une autre fois peut-être essayerai-je d'entretenir les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* du musée de Corneto, dû entièrement à l'initiative et aux soins aussi intelligents qu'actifs de M. Luigi Dasti, le syndic actuel de Corneto-Tarquinia. Aujourd'hui c'est du musée de Capoue que je veux leur parler. Ouvert seulement en 1876, il a dû son existence à la fois au zèle des archéologues de la Campanie, formés en une commission organisatrice et directrice, dont M. l'abbé Jannelli est l'âme et le bras sous le titre de secrétaire, et aux secours administratifs libéralement assurés par M. Collucci, alors préfet de la province de la Terre de Labour. Cet habile administrateur, aujourd'hui relégué dans le fond de la Calabre par suite des vicissitudes

de la politique et des changements ministériels, est un grand amateur d'antiquités, et, partout où il a été préfet, il a marqué son passage par des services rendus à la science.

Ce qui donne au musée de Capoue une physionomie toute spéciale et un intérêt singulier, c'est qu'à part quelques rares sculptures de l'époque romaine, quelques inscriptions latines et quelques peintures murales provenant de tombes de l'époque samnite, il est tout entier formé par une seule trouvaille, mais une trouvaille d'un développement et d'une importance qui sont bien loin de toutes les données ordinaires. MM. Paul Girard et Fernique, en France, M. le professeur Giulio Minervini, le R. P. Garrucci et surtout MM. Mancini et von Duhn, en Italie, comme MM. Wilamowitz et Beloch, en Allemagne, ont déjà disserté sur ces monuments sortis d'une même localité, se rapportant à un même sanctuaire religieux; et pourtant le sujet est loin d'être épuisé, la lumière n'y est pas complètement faite, et même après tant d'autres il nous restera encore à dire du nouveau.

On sait que la Capoue moderne n'occupe en aucune façon l'emplacement de la ville antique du même nom, mais bien celui de Casilinum, autre cité campanienne, qui opposa à Hannibal une résistance héroïque, et qui était déjà en ruines au début de l'Empire. C'est seulement en 856 que la nouvelle Capoue fut construite par les survivants de la population de l'ancienne, que les Sarrasins venaient de détruire. Le site de l'importante cité, dont les délices furent, d'après une tradition quelque peu légendaire, si funestes à l'armée du grand capitaine carthaginois, est occupé actuellement par la petite ville, singulièrement vivante et animée, de Santa-Maria di Capuavetere. C'est là qu'on voit les imposantes ruines de son amphithéâtre, le plus ancien de l'Italie, dont les proportions ne sont que bien peu inférieures à celles du Colisée. A l'est de Santa-Maria est le village des Curti, sur le territoire duquel se trouve, située à 50 mètres seulement en avant de la ligne des remparts antiques de Capoue, une propriété privée, de la contenance d'un hectare environ, appelée le Fondo Patturelli, du nom de la famille qui la possède depuis deux siècles.

En 1845, une fouille exécutée dans cette propriété amena la découverte d'un petit temple, dont les soubassements étaient encore intacts. L'absurde législation qui régissait alors dans le royaume de Naples la conservation des antiquités, et surtout la façon vexatoire dont on avait pris l'habitude de l'appliquer, produisirent ici leurs fruits naturels[1].

1. Profitons de cette occasion pour protester de toute notre énergie contre la prétention au moins singulière du ministère italien actuel de faire revivre dans la pro-

Pour se mettre à l'abri des ingérences inquisitoriales qui n'auraient pas manqué de fondre sur lui au bruit de sa découverte, M. Patturelli la tint secrète et se hâta de démolir les constructions antiques qu'il avait rendues au jour. Du moins, il mit à part et garda dans un lieu caché, jusqu'à des jours meilleurs, toutes les pierres qui avaient quelque signification comme membres de l'architecture de l'édifice. Trente ans se passèrent et virent s'écrouler l'ancien régime napolitain, auquel succéda un nouvel ordre de choses. Pendant cet intervalle, toutes les fois qu'il le pouvait sans attirer l'attention, M. Patturelli reprenait les fouilles et complétait l'exploration archéologique de sa propriété, en ayant soin de noter avec exactitude le lieu précis de trouvaille de chaque objet, et rassemblait ainsi tous les éléments d'un véritable musée. Quand la commission conservatrice des monuments de la Campanie eut été formée, après 1870, il lui remit toutes ses notes et lui donna les facilités nécessaires à de nouvelles et définitives recherches. Enfin, lors de la création du musée de Capoue, avec un patriotisme au-dessus de tout éloge, il consentit à céder à la province, pour la somme de 4,000 francs, qui était loin de représenter ses anciens débours, toute la nombreuse série des antiquités qu'il avait rassemblées. C'était un vrai don, car la valeur vénale de la collection ne peut guère être évaluée à moins de 150,000 francs.

Le temple du Fondo Patturelli ressemblait de très près, dans ses dispositions, au temple de Jupiter du Forum de Pompéi et au temple de Jupiter Victor sur le Palatin. Il était porté sur un soubassement massif, en forme de rectangle orienté aux quatre points cardinaux, élevé de 2^{m},50, auquel donnait accès sur le petit côté oriental un perron de douze marches, flanqué en bas de deux sphinx couchés. L'édifice, long de 12 coudées osques et large de 6, était prostyle avec un autel au milieu de la cella. Le soubassement était construit en grands blocs de tuf, appareillés sans emploi de mortier. Du temple on conserve au musée de Capoue plusieurs chapiteaux de colonnes, des fragments des architraves

vince de Rome la loi Pacca sur les antiquités, de telle façon que l'on exige aujourd'hui un droit de 20 pour 100 sur la valeur, estimée arbitrairement par la sentence sans appel de commissaires gouvernementaux, pour laisser sortir de Rome un monument antique ou un objet d'art quelconque, non seulement à destination de l'étranger, mais aussi quand on l'expédie dans d'autres parties de l'Italie, à Florence, à Sienne, à Naples. On prétend ainsi qu'il peut exister une loi spéciale à une seule province du royaume, et on crée à nouveau une ligne de douanes intérieures. Et c'est un ministère prétendu libéral qui, pour se créer de bien maigres ressources fiscales, recourt à une pareille violation de tous les principes! Les ministères de droite, alors qu'ils avaient le pouvoir, n'ont jamais eu l'idée de rien faire de pareil.

et de la corniche, et des autels. Tous ces membres d'architecture portent le cachet de l'époque de la première Guerre punique et rappellent étroitement par leur style et la nature de leur ornementation le sarcophage



STATUES VOTIVES DE TUF.

(Musée de Capoue.)

de Scipio Barbatus. Le tout est en simple tuf, mais couvert d'un stuc avec des ornements peints que l'on retrouve aussi sur des plaques de même matière provenant du revêtement des murs de la cella. Ces orne-

ments consistent en damiers, en grecques et en palmettes; les couleurs employées sont le blanc pour les fonds, le noir, le rouge et le brun pour les décors.

Le temple était consacré à une vieille déesse italique, représentée dans cent cinquante statues votives de tuf, qui ont été trouvées rangées le long du côté nord de l'édifice. Ces statues sont toutes d'un travail très grossier, dont la rudesse, quand elles étaient intactes, devait être rachetée dans une certaine mesure par le modelé plus soigné donné à la couche assez épaisse de stuc coloré dont elles étaient revêtues et dont presque toutes présentent des vestiges incontestables; mais, même avec ce revêtement, elles devaient être pour la plupart d'un aspect fort disgracieux, car elles sont en général singulièrement courtaudes, beaucoup trop développées en largeur pour leur hauteur, et elles donnent une idée bien peu avantageuse du sentiment d'art et de l'habileté de main des tailleurs de pierre indigènes de Capoue, qui les ont exécutées sous la République romaine et dans les premiers temps de l'Empire. Dans leur état actuel, quand on les voit rangées autour des salles inférieures et un peu obscures du musée de Capoue, elles donnent à la première vue l'impression d'une assemblée d'idoles monstrueuses de la Haute-Asie. Leur taille varie de $0^{m},30$ à $1^{m},10$. La déesse y est toujours figurée assise sur un trône à haut et large dossier, tenant dans ses bras un ou plusieurs enfants emmaillotés; elle en porte quelquefois jusqu'à douze à la fois, rangés en éventail, six sur chacun de ses bras, ce qui lui donne un air tout à fait réussi de Mère Gigogne. Dans un exemple l'enfant est nu, dans un autre il prend le sein de la déesse, ce qui suffit à réfuter la bizarre opinion de M. von Duhn, qui voulait voir ici des morts enveloppés de leurs bandelettes funèbres et reçus dans le sein de la déesse des enfers. Sans doute quelquefois l'art symbolique de l'antiquité a donné à l'âme des morts la figure d'un enfant. C'est là le sens des enfants qu'emportent les Harpies dans les bas-reliefs du célèbre tombeau de Xanthos, en Lydie, de l'enfant emmailloté qu'un être de la même classe serre dans ses bras dans l'intaille d'un scarabée du Musée étrusque de Florence. M. von Duhn aurait même pu citer ici l'usage tout particulier de la nécropole qui entoure les murailles d'une petite ville étrusque innommée, au Pozzo di San-Cornelio, près d'Arezzo. L'emplacement de chaque tombe y est marqué par une figure d'enfant emmailloté, en terre cuite, haute de 30 à 40 centimètres, qui devait être dressée à la surface du sol, sortant à moitié de la terre. Le musée municipal d'Arezzo possède plusieurs centaines de ces figures, auxquelles je ne connais d'analogue nulle part ailleurs. Mais c'est vraiment pousser au delà de toute limite acceptable

le raffinement de l'interprétation symbolique que de chercher dans les statues de tuf de Capoue autre chose qu'une déesse de la maternité, qu'elles représentent si naturellement et si manifestement. Dans l'explication des monuments antiques, le simple et le direct est toujours le vrai. Si l'on a trouvé dans des tombes de Chiusi et de Pæstum (fait qu'invoque le savant allemand dont je combats l'opinion) des figurines de terre cuite représentant une déesse matrone ou une déesse juvénile allaitant un enfant, ce sont incontestablement : dans le premier cas, Deméter Kourotrophos; dans le second, Perséphoné avec le petit Iacchos, deux divinités dont le rôle mythologique suffit à expliquer la présence dans les sépultures, sans qu'on ait besoin de se « matagraboliser le cerveau », comme disait Rabelais, pour voir l'âme du mort dans l'enfant qui les accompagne.

Nous avons, d'ailleurs, une preuve formelle de ce que les statues de tuf dont nous parlons n'étaient en aucune façon funèbres, sans même nous arrêter à relever l'erreur matérielle de M. von Duhn, disant que le temple du Fondo Paturelli s'élevait « au beau milieu de la nécropole de Capoue », comme le sanctuaire de la divinité qui y présidait. Trois de ces statues portent à leur base des inscriptions latines du temps de l'Empire, lesquelles mentionnent des vœux faits par des matrones. Elles avaient donc certainement le caractère d'ex-voto *pro suscepta prole*, comme s'exprime une inscription de Capoue de l'ère impériale, dédiée à Vénus Genetrix, inscription qui paraît bien authentique, bien qu'elle ne soit connue que par une source trop souvent suspecte, le livre de Pratilli sur la Voie Appienne. Et le nombre des enfants que, dans ces figures, la déesse tient sur ses bras doit correspondre au nombre de ceux que la matrone dédicatrice avait eus réellement et dont elle attribuait la naissance à la protection de la divinité.

Dans quelques-unes de ces statues de tuf, quand la déesse ne porte qu'un seul enfant, elle tient de l'autre main un fruit, un porc ou un oiseau[1]; une fois même, dans une figure plus grande que les autres (elle a $1^{m},50$ de haut), elle a une grenade dans une main et dans l'autre un fœtus de quadrupède encore enveloppé dans son placenta[2]. Une peinture murale, découverte en 1878 dans un tombeau de Capoue datant de

1. La présence de ces attributs, qui appartiennent incontestablement à la déesse, repousse l'opinion de M. Beloch, d'après laquelle les statues votives auraient été des représentations iconiques des matrones qui les dédiaient.

2. La nature de cet attribut est certaine; un examen attentif m'a permis de le constater. Mais tous ceux qui ont parlé jusqu'ici se sont mépris à son sujet. Les uns y ont vu un pain; les autres, une tête de porc.

l'époque samnite, représente la même divinité assise sur son trône, tenant une grenade et une colombe, tandis qu'une petite figure humaine, debout devant elle, lui offre une libation. Il s'agit donc d'une déesse κουροτρόφος ou nourricière, qui présidait à la fécondité de la production animale et végétale, et qui, par une association d'idées qui se reproduit pour toutes les déesses chthoniennes du paganisme, pouvait prendre dans certains cas une physionomie infernale et, à ce titre, être figurée dans les tombeaux. Mais, quoi qu'en ait dit M. von Duhn, ce dernier côté de la nature reste toujours secondaire, subordonné à l'aspect de divinité génératrice. Telle était la déesse Feronia, dont le temple, à Terracine, a présenté les débris d'un certain nombre de statues votives analogues à celles de Capoue.

Plusieurs inscriptions en langue osque, gravées sur des plaques de terre cuite, ont été trouvées parmi les décombres du temple du Fondo Patturelli[1]. Elles contiennent des dédicaces à trois divinités différentes qui y étaient adorées en même temps : *Iovei Flagiui*, c'est-à-dire à un Jupiter Flagius; *Dioviai Damuse*, à une déesse dont le nom, sous sa forme latine, serait Jovia Damusa; enfin *Vesoliai deiviai*. Les deux déesses Jovia Damusa et Vesolia sont ensuite traduites en Juno Lucina et Venus Genetrix dans les inscriptions latines de Capoue de la fin de la République et du temps de l'Empire. Sur six confréries ou *collegia* que Capoue comptait à l'époque impériale, trois portaient les titres *Jovis Compagis*, *Cereris* et *Veneris Joviae*[2], d'après les divinités sous la protection desquelles elles se plaçaient; c'est encore bien évidemment une autre traduction de nos vieilles divinités osques; Jovia Damusa a été seulement cette fois assimilée à Cérès, au lieu de l'être à Junon Lucine. Cette traduction était la plus ancienne, celle qui remontait aux premières tentatives d'assimilation entre la vieille religion locale et les personnages de l'Olympe hellénique, connus de très bonne heure en Campanie par les contacts journaliers avec Cumes. Aussi Cérès resta-t-elle toujours une des plus grandes divinités de la cité. Sa tête apparaît fréquemment sur les monnaies locales à légendes osques. Encore à l'époque impériale romaine, comme nous l'apprenons par les inscriptions, des *magistri* administraient son temple, et son sacerdoce était un honneur très recherché des femmes de l'aristocratie campanienne. *Keri arentika*, c'est-à-dire « Cérès vengeresse », apparaît comme la déesse des morts dans l'impré-

1. Elles ont été publiées dans l'*Ephemeris epigraphica* de Berlin.

2. Les trois autres étaient nommés *Castoris et Pollucis* (si toutefois l'inscription qui en parle est authentique), *Dianae* et *Spei Fidei Fortunae*.

cation en langue osque tracée sur une lame de plomb, trouvée dans un tombeau de Capoue, qui est aujourd'hui au Musée de Naples. Le culte de Junon ne paraît, au contraire, s'être introduit qu'avec la domination romaine, quand cette déesse vint trôner à côté de Jupiter Optimus Maximus, dans le Capitole établi à Capoue, à l'imitation de celui de Rome[1].

La double assimilation, qui paraît avoir ainsi sa source dans deux époques historiques différentes, de la déesse principale du temple du Fondo Patturelli avec Cérès et avec Junon Lucine se comprend parfaitement, car cette déesse n'était autre qu'une forme de la mystérieuse Bona Dea. Son nom de Damusa doit être certainement rapproché d'un passage du grammairien Festus : *Damium sacrificium quod fiebat in operto in honorea Bonae Deae.....; dea quoque ipsa Damia et sacerdos ejus damiatrix appellabatur.* Quand au nom de Vesolia, c'est une variante de ceux de Vesuna et Feronia, radicalement identiques entre eux.

1. Les têtes accolées de Jupiter et de Junon, comme dieux capitolins, figurent sur les plus grosses pièces de cuivre de Capoue à légendes osques, frappées dans le système de l'as triental, sous la première domination romaine, entre 268 et 216 avant J.-C.; la tête de Jupiter seul, sur les espèces d'argent que la ville fabriqua pendant le temps où elle suivait le parti d'Hannibal contre Rome.

FRANÇOIS LENORMANT.

(La fin prochainement.)



VELAZQUEZ

(QUATRIÈME ARTICLE [1])



CETTE même époque (de 1628 à 1629) est marquée, pour Velazquez, par sa rencontre avec Rubens. En août 1628, celui-ci arrivait à Madrid, et il allait y séjourner neuf mois. Ce fut donc très probablement sous ses yeux que Velazquez peignit ou dut tout au moins mettre la dernière main à son tableau des *Borrachos*.

Envoyé de l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, gouvernante des Pays-Bas, Rubens, gentilhomme de sa chambre et membre de son conseil privé, avait pour mission d'exposer et de faire prévaloir auprès du conseil d'État, et plus particulièrement auprès du comte-duc d'Olivarès, les vues personnelles de l'infante à l'endroit de certaines négociations alors entamées avec la cour de Londres. Entreprises et conduites secrètement par Rubens lui-même pendant ses précédents séjours à Londres et à Bruxelles, ces négociations tendaient, dans son projet, à mettre fin à l'interminable et ruineuse guerre que l'Espagne, avec ses provinces flamandes, soutenait contre les Provinces-Unies de la Hollande, aidés par leur puissante alliée, l'Angleterre. On sait que, si le but que se proposait Rubens ne put être complètement atteint, un traité de paix préparé par son habile entremise n'en fut pas moins signé, au cours de l'année 1630, entre Philippe IV et Charles Ier.

1. Voir *Gazette des Beaux-arts*, 2e période, t. XIX, p. 415, et t. XX, p. 229 et 416.

Mais ce qui nous préoccupe ici, ce sont moins les agissements de l'heureux diplomate, tant de fois exposés déjà et si bien mis en lumière par nombre de biographes et d'érudits, que la rayonnante autorité du génie du peintre[1].

A en croire Pacheco, bien placé du reste pour recueillir ces précieuses particularités, Rubens et Velazquez avaient déjà échangé quelques lettres avant de se rencontrer. Aussi, dès l'arrivée à Madrid de l'illustre Flamand, Velazquez fut-il tout naturellement chargé par le comte-duc d'exercer auprès de Rubens les soins et les devoirs de l'hospitalité la plus affectueuse.

Durant neuf mois, les deux peintres vécurent dans une étroite intimité. Ensemble ils visitèrent les palais des grands, les résidences royales, en étudièrent les riches collections, chassèrent avec la cour aux environs de l'Escurial ou dans les bois du Pardo, partagèrent le même atelier, et eurent sans doute maintes fois, sur les choses de leur art, des entretiens qui, s'ils nous avaient été conservés, acquerraient, à notre point de vue, un bien autre intérêt que celui de connaître par le détail comment et au prix de quels patients efforts Rubens en devait arriver, malgré les obstacles suscités à sa mission par le cardinal de Richelieu, à rapprocher les deux cours de Madrid et de Londres.

Rubens avait alors cinquante et un ans. Sa fortune, sa renommée, son merveilleux génie, dont la fécondité et le prestige ne devaient connaître ni défaillance ni déclin, étaient, depuis de longues années déjà, dans tout leur éclat. Il y avait loin de cette situation, qui le faisait à cette heure l'égal ou l'ami recherché des plus nobles et des plus grands, à celle qui l'avait conduit une première fois en Espagne, sous le précédent règne (en 1603), alors que, par ordre du duc de Mantoue, il venait accompagner à Valladolid les présents en tableaux, carrosse, chevaux, arquebuses à secret, vases de cristal de roche et autres objets précieux, offerts par Vincent de Gonzague, son maître, à Philippe III, au puissant premier ministre, duc de Lerme, à la comtesse de Lemos et au secrétaire Pedro Franqüeza. Pourtant, à ce nouveau voyage, Rubens apportait encore au roi Philippe IV un présent de tableaux, — « huit toiles », dit Pacheco ; — mais, tout royal qu'il fût, le présent, cette fois, était sien.

1. Au sujet des missions de Rubens à Londres et à Madrid, v. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX et suivants; *Lettres inédites de Rubens*, par M. Émile Gachet; *Original unpublished papers illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens*, par W. Noël Sainsbury; *Particularités et documents inédits sur Rubens*, par M. Gachard; *Rubens diplomatico español*, par M. Cruzada Villaamil; *Histoire de la peinture flamande* et *Rubens et l'École d'Anvers*, par M. Alfred Michiels.

Aisément on devine avec quelle déférence, quel empressement, Velazquez, bien jeune encore, à peine connu, altéré de savoir, d'expérience, désireux d'agrandir le champ de ses études, et amoureux surtout, comme il l'était, de son art, dut se mettre aux ordres de ce séduisant et fastueux compagnon, et de quel inestimable prix la faveur d'une telle intimité dut lui paraître.

Les belles et affables manières, l'érudition, les vastes connaissances, les charmes de la conversation de Rubens, ses avis donnés avec la plus extrême courtoisie et, plus encore, ses exemples, auxquels tout un passé de chefs-d'œuvre communiquait une si particulière autorité, ne pouvaient guère manquer d'ouvrir de nouveaux horizons à la vive intelligence de Velazquez, et d'exercer sur le développement de sa propre originalité une influence plutôt suggestive, à la vérité, qu'effective, et dont il importe de démêler et de fixer nettement le véritable caractère. C'est chose assez ordinaire, en cette subtile matière, que de voir les biographes de Rubens céder à de faciles préventions et se laisser aller à exagérer ou à dénaturer la portée toute morale de cette influence. Quand nous aurons dit qu'un de ses effets les plus marqués fut de faire naître chez le maître espagnol le désir de visiter l'Italie, afin d'en étudier les écoles et d'en interroger, à leurs berceaux mêmes, les manifestations variées, on comprendra vite qu'entre ces deux génies, de puissance bien différente, merveilleusement mais si diversement doués tous deux, et au fond si opposés de tendances, quoique rattachés à un même et commun principe, le naturalisme, il ne s'en alla pas un seul moment de leçons professées et, pas davantage, d'imitation ou d'assimilation plus ou moins servile. Au contact de Rubens, comme plus tard au contact des chefs-d'œuvre italiens, Velazquez resta simplement ce qu'il était, l'élève de lui-même, l'observateur attentif et soumis de la nature, le fidèle et scrupuleux traducteur des phénomènes de la vie.

Rien donc d'arbitraire et d'inexact comme cette assertion, si facilement acceptée et maintes fois reproduite, que le tableau des *Borrachos* porte la manifeste empreinte des formules et des pratiques de Rubens. Ni dans le style, ni dans la construction, ni dans la technique, pas plus du reste que dans le sentiment des colorations et dans le maniement et le choix des tons, nous ne trouvons l'ombre d'un rapport ou d'un rapprochement possible. Au vrai, cette peinture si naïvement réaliste et formelle est précisément à l'art de Rubens ce que le positivisme est à la métaphysique. Vainement d'ailleurs on chercherait quelles relations, quelles affinités pourraient être raisonnablement établies entre ces deux tempéraments de valeur si impossible à comparer. Génie de nature mul-

tiple, inventeur prodigieux plutôt qu'observateur attentif, Rubens regarde constamment la vie par ses seuls dehors et la copie, formes, expressions et gestes, moins encore qu'il ne la traduit de mémoire, avec une sûreté,



VUE PRISE A LA VILLA MÉDICIS, PAR VELAZQUEZ

(Musée de Madrid.)

un aplomb qui sont bien près sans doute de valoir l'étude directe, sans atteindre cependant jamais à la reproduction rigoureuse et textuelle. Velazquez, au contraire, mieux doué pour pénétrer profondément l'intimité de ses modèles, se distingue par sa naïveté, sa droiture et ce respect pour le vrai qui le portent à s'asservir, à se subordonner entièrement à

ce qu'il peint. Imiter ce qui est, exprimer simplement des sensations simples et justes, tels sont strictement et son idéal et son but. Est-il besoin d'ajouter que son exécution, admirablement appropriée à son principe, répond à la simplicité de cet idéal, en restant toujours naturelle, familière et, surtout, profondément physionomique?

Entre les éblouissants spectacles de Rubens, se déroulant dans un style mouvementé, grandiose, parfois emphatique jusqu'à l'hyperbole, peuplés de personnages de vie exubérante, aux grands gestes, violents ou tragiques et formulés tout en expressions superlatives, essayez donc de trouver une parenté, une analogie quelconque, même la plus lointaine, avec l'art fait uniquement de pénétration, de conscience et d'observation de ce peintre sans manière, impartial et impassible devant ses modèles, assez amoureux pourtant de ce qu'il peint pour l'exprimer tout uniment comme une chose qui n'étonne plus, qui sait nous prendre et nous convaincre rien qu'à l'aide de son admirable sincérité, en nous faisant si bien croire à ce qu'il nous montre!

Caractère, méthode, procédés, manœuvre de la brosse, palette, tout diffère donc absolument entre ces deux virtuoses de la couleur, assurément des plus grands tous deux, mais du moins chacun à sa manière. Autant le peintre de Philippe IV aime et recherche les harmonies discrètes, reposées, subordonnant toujours le détail à des ensembles et l'intérêt des choses à leur véritable importance ou au plan qu'elles occupent, autant Rubens vise et s'attache au faste, à la pompe et à l'effet du décor. Où voit-on dans les tonalités de Velazquez, s'appuyant, modulant presque toujours sur des gris, des bruns ou des noirs, rien qui rappelle la richesse, la sonorité, la splendeur des arabesques tout en lumière et tout en éclat du maître d'Anvers? Lui a-t-il emprunté ses couleurs dominantes, ses bleus froids, ses jaunes épaissis, ses grands rouges? Emploie-t-il seulement ses tons de chair, clairs, nacrés, luisants, bleuis d'outremer dans les demi-teintes et réchauffés en excès de touches de vermillon pur dans les reflets? Il n'en est rien. Que si l'on compare leurs méthodes, on a bientôt fait de se rendre compte que ce qui est don natif, originalité, pénétration de l'œil et instinct pur de peintre chez Velazquez n'est le plus souvent chez Rubens que système, habitude, parti pris. En vérité, loin qu'ils se rapprochent, tout est plutôt contraste et absolue dissemblance entre cette fécondité « qui se soulageait — dit M. H. Taine — en créant des mondes », produisant sans cesse, sans effort, « tout comme l'arbre produit ses fruits », si bien servie du reste par une incomparable dextérité de main et l'emploi d'une pratique audacieusement expéditive et facile, mais qui paraît toujours si magistrale et



Velasquez pinx. Rajon sculp.

PORTRAIT DE JUAN DE AUSTRIA

Bouffon de Philippe IV.

(Musée de Madrid)

Gazette des Beaux-Arts

Fᵉ Liénard. Imp. Paris.

si sûre d'elle-même, et l'art réfléchi, concis, tranquille, tout en pénétration et en profondeur, de ce portraitiste génial qui fouille, scrute et analyse les choses avec un œil d'une sensibilité et d'une justesse extrêmes, possède et pratique d'instinct la notion et le sentiment des valeurs, note et fixe les rapports, les écarts, les passages les plus délicats et les plus rapides d'un ton à un autre, saisit dans une teinte ses plus infinies nuances, et réduit et diminue la lumière, sans que sa couleur grave et forte, dédaigneuse de l'éclat, sobre parfois jusqu'à la frugalité, mais distinguée, hautaine et toujours si fière d'allures, cesse de nous présenter l'exacte relation entre les choses vues et leurs apparences, telles que le peintre les a rapportées sur sa toile.

Après qu'on a appris de Pacheco quelle mutuelle sympathie se vouèrent les deux peintres à dater de leur rencontre, qu'il nous a dit combien Rubens admira franchement les ouvrages de Velazquez et quels éloges il en fit en diverses circonstances, avec un tact et une courtoisie auxquels Pacheco rend hommage, notre curiosité, mise en éveil, ne demeure encore que très incomplètement satisfaite. C'est Rubens lui-même qu'on voudrait pouvoir interroger.

Malheureusement, sa correspondance datée d'Espagne — du moins, ce qui en a été mis au jour — ne s'inquiète guère de peinture : l'art y a cédé complètement la place aux préoccupations diplomatiques.

En revanche, un curieux témoignage de l'estime de Rubens pour le talent du jeune maître espagnol nous est fourni par un ami des deux peintres, don Gaspar de Fuensalida, greffier du roi. Quand en 1658, deux années après l'achèvement de son célèbre tableau des *Meninas*, Velazquez fut nommé par Philippe IV chevalier de Santiago, une enquête préalable à son admission dans l'ordre s'ouvrit, selon la coutume, touchant ses mérites, titres et qualités. Tous les témoins de sa vie furent appelés à y déposer. Parmi les déclarations contenues dans ces *Informaciones de las calidades de Diego de Silva Velazquez, aposentador de palacio y ayuda de camara de S. M. para el habito que pretende de la orden del senor Santiago*, actuellement conservées à Madrid aux *Archives historiques nationales*, se trouve celle de don Gaspar. Après avoir dit « qu'il a toujours connu l'artiste depuis le jour de son entrée au service du roi, service où il s'est acquis la réputation du plus grand peintre qu'il y ait en Europe », don Gaspar s'empresse d'ajouter « que telle était l'opinion publiquement professée par Rubens, le grand peintre flamand, à l'époque où il vint à Madrid ». Toute empreinte de partialité qu'elle puisse paraître, il nous semble cependant retrouver dans cette déclaration du bon greffier quelque chose comme un écho de la loyale parole de Rubens. Nul mieux

que lui, au surplus, n'était à même de juger et de pressentir que Velazquez était déjà bien près d'atteindre à la plus haute perfection dans le rendu de la forme; mais il pensait aussi que l'expression n'est pas tout dans l'art et qu'il y faut joindre encore le choix, l'intérêt et l'élévation du sujet, et là est certainement la raison de son amicale insistance à conseiller au jeune maître de faire un voyage d'études en Italie.

Velazquez se montra extrêmement sensible à ces excellents avis, car, dès que Rubens eût quitté Madrid, il se prépara lui-même à partir. Le 28 juin 1629, il obtenait du roi l'autorisation nécessaire, et, muni par le comte-duc de nombreuses lettres de recommandation, gratifié en outre par son puissant protecteur d'une somme de deux cents ducats et d'une médaille d'or à l'effigie de Philippe IV, il venait, avec son esclave Pareja, s'embarquer à Barcelone, le 10 août 1629, sur la galère que montait Ambrosio Spinola, le vainqueur de Breda et le héros du tableau des *Lances*, allant prendre le gouvernement du duché de Milan et diriger le siège de Casale.

Venise fut la première ville italienne que visita l'artiste; il y reçut l'hospitalité chez l'ambassadeur d'Espagne.

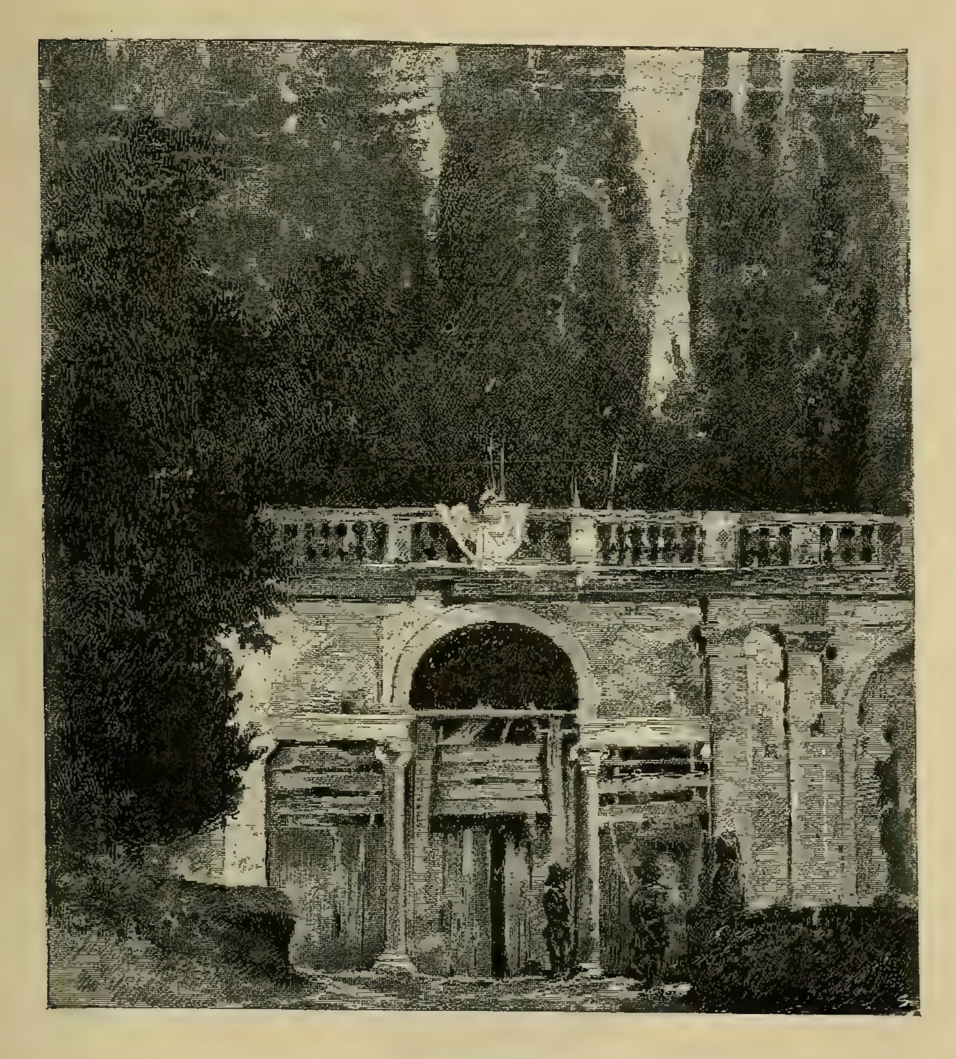
Depuis la fameuse conspiration de Bedmar contre l'existence de la Sérénissime République, tout Espagnol s'approchant de son territoire devenait immédiatement suspect. Aussi, dès le mois de juillet 1629, le départ de Velazquez avait-il été signalé aux inquisiteurs d'État par l'ambassadeur de Venise à Madrid, qui s'était hâté, dans une dépêche secrète, de prévenir le Conseil du caractère absolument étranger à tout but politique du voyage du peintre de Philippe IV [1].

Doué, comme il l'était, du sentiment de la couleur, Velazquez devait naturellement s'éprendre des merveilleux chefs-d'œuvre de l'école vénitienne. Si Titien l'enthousiasme, Véronèse le ravit, et Tintoret l'entraîne. De ce fougueux maître, il copia le *Crucifiement* et la *Cène*, et à son retour il fit hommage au roi de cette dernière reproduction. Mais ses études furent bientôt interrompues par la guerre occasionnée par la succession du duc de Mantoue. Il quitta Venise et se rendit à Ferrare, où il reçut le meilleur accueil du cardinal-légat Giulio Sachetti.

De Ferrare il alla à Bologne, où, disent les biographes, il ne jugea pas opportun de s'arrêter, pas même pour y présenter les lettres de créance dont il était muni pour les cardinaux Lodovisi et Spada. Il prit la route de Lorette, visita la *Santa Casa*, traversa les Apennins et arriva à Rome,

1. M. Armand Baschet a publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. Ier, p. 79, la traduction de cette curieuse dépêche de l'ambassadeur vénitien.

où le neveu du pape Urbain VIII, le cardinal Barberini, voulut lui faire donner un logement au Vatican. L'artiste s'excusa de cet honneur et se borna à solliciter son libre accès dans les galeries du palais, ce qui lui fut accordé.



VUE PRISE A LA VILLA MÉDICIS, PAR VELAZQUEZ.

(Musée de Madrid.

Le temps de son séjour à Rome fut, comme à Venise, employé à étudier et à reproduire les célèbres ouvrages des grands maîtres. Velazquez dessina ou peignit des fragments importants du *Jugement*

dernier, les Prophètes et les Sibylles de Michel-Ange à la chapelle Sixtine, copia l'*École d'Athènes*, le *Parnasse*, l'*Incendie del Borgo* et plusieurs autres compositions de Raphaël.

Grâce à l'intervention du comte de Monterey, alors ambassadeur de Philippe IV auprès du Saint-Siège, Velazquez obtint de s'établir à la Villa Medicis, encore embellie, à cette époque, par une nombreuse et riche collection de statues antiques. Il y passa deux mois, et y peignit, d'après nature, les deux charmantes et fraîches études de paysage, avec des parties d'architecture, qui figurent aujourd'hui au Musée du Prado sous les nos 1106 et 1107, et dont nous donnons ici une reproduction. Bientôt la fièvre vint le chasser du palais du Monte-Pincio. Il prit alors une habitation dans le voisinage du palais de l'ambassadeur d'Espagne, qui lui fit prodiguer les soins les plus attentifs, soins auxquels il dut de promptement se rétablir.

Velazquez resta à Rome toute une année. Indépendamment de ses nombreuses études d'après les maîtres, études dont on ne retrouve malheureusement plus aucun spécimen authentique dans les collections d'Espagne, l'artiste, pendant son séjour dans la Ville Éternelle, peignit son propre portrait, qu'il envoya à son beau-père, et deux compositions importantes destinées au roi : la *Forge de Vulcain*, que garde le Musée du Prado, et la *Tunique de Joseph*, placée aujourd'hui à l'Escurial.

PAUL LEFORT.

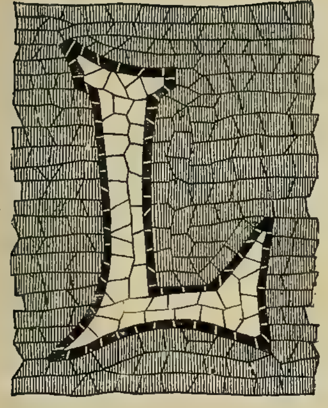
(La suite prochainement.)



SEDES ROMANA

LA MOSAIQUE ABSIDALE

DE SAINT-JEAN DE LATERAN



La basilique de Saint-Jean de Lateran est l'église de Rome qui a supporté le plus de désastres : incendies, tremblements de terre, sièges, sacs et pillages, rien ne lui a été épargné. Mais les papes ont toujours tenu à honneur de la relever de ses ruines et d'y ordonner d'incessantes restaurations.

Saint-Jean fut bâti sous Constantin le Grand, détruit depuis le maître-autel jusqu'aux portes d'entrée au IXᵉ siècle, reconstruit par le pape Sergius III quelques années après. Le toit s'écroule au XIIᵉ siècle ; il est incendié, en 1308, avec toute la basilique et le palais, qui sont de nouveau, en 1361, la proie des flammes ; en 1411, un coup de foudre brise l'autel et les colonnes.

Avec les désastres, chaque siècle amène de profondes modifications dans l'architecture, et toutes les parties du monument ont été ainsi successivement remplacées.

Aujourd'hui l'abside menace ruine, les architectes romains s'acquitteront à merveille des travaux, et ce ne serait là qu'un fait ordinaire,

si l'intérieur n'était recouvert d'une des plus belles et des plus intéressantes mosaïques de Rome. Nous étions à Rome quand les premiers échafaudages furent dressés, la permission nous fut donnée de monter jusqu'à la voûte ; nous avons pu ainsi étudier, le doigt sur le smalte, la décoration, dont les détails techniques échappent à cette hauteur, et prendre quelques estampages de mosaïques.

I.

La figure en buste du Christ apparaît au haut de la voûte ; elle est nimbée d'or, et son regard puissant et doux remplit la basilique. Dans un ciel bleu coupé de nuages étroits, neuf anges ailés de couleurs vives, quatre de chaque côté, le neuvième en chef, forment un demi-cercle ; ils sortent à mi-corps, ceux des extrémités planent de toute leur taille et embarquent sur l'archivolte pour rattacher à l'ensemble cette première section de l'abside.

Au-dessous se développe une imposante Adoration de la Croix. Le signe chrétien est placé sur une montagne ; il est gemmé et éclairé en partie par les rayons qui émanent de la colombe symbolique. Les fleuves FISON, EVFATES, TIGRIS, GION sortent des flancs de la montagne ; des cerfs et des brebis s'abreuvent dans leurs eaux ; la montagne est fendue, et un ange en garde l'entrée. A droite de la croix, la mère de Dieu, MR OV, la main posée sur la tête du pape, Pierre, Paul et François d'Assise, en moine et plus petit, sont en adoration ; les personnages sont debout, sauf le pape Nicolas IV, qui est à genoux aux pieds de la Vierge. Le pontife a voulu marquer son humilité non seulement par sa posture et par les dimensions de son corps, moins grand que ceux des saints, mais par une inscription :

NICOLAVS. PP. IIII. SCE. DI. GENITRI. SERVI[1].

A gauche sont : Jean-Baptiste, Antoine de Padoue, en moine et de petite taille, Jean l'Évangéliste et André ; plusieurs saints tiennent à la main un volumen ou un livre, avec quelques mots des légendes consacrées.

Les personnages sont placés sur un terrain étroit de verdure, animé d'oiseaux et de fleurs ; au-dessous, les eaux s'unissent et forment un grand fleuve IORDANES ; sur ses ondes pacifiques, des enfants jouent avec des bateaux et des oiseaux aquatiques.

1. « Le pape Nicolas IIII, serviteur de la mère de Dieu. »

La bordure de cette partie de l'abside est formée par l'inscription suivante :

ESTERIOREM ET ANTERIOREM RVINOSAS HVIVS SANCTI TEMPLI A FVNDAMENTIS + REEDIFICARI FECIT ET ORNARI OPE MOSYACO NICOLAVS PP. IIII FILIVS BEATI FRANCISCI + SACRV̄ VVLTV̄ SALVATORIS. ĪNTEGV̄. REPONI Ī LOCO VBI



MOSAIQUE DE L'ABSIDE DE SAINT-JEAN DE LATERAN.

PRIMO MIRACVLOSE APPARVIT QV̄ADO FVIT ISTA ECCL'IA C̄OSECRATA ANNO DN̄I MCC^{O} NONAGESIMO [1].

Mais l'artiste n'a pas voulu s'en tenir à cette décoration déjà si complète, il a représenté d'autres figures dans la section inférieure ; ce sont :

1. « Ce saint temple fut relevé de ses ruines depuis les fondations jusqu'à la façade, et l'extérieur est orné d'ouvrages en mosaïque par le pape Nicolas IV, fils du bienheureux François. Celui-ci fit intégralement replacer l'image sacrée du Sauveur au lieu même où elle apparut quand cette église fut consacrée, l'an du Seigneur 1290. »

Judas, Simon, Jacques le Majeur, Thomas, Jacques le Mineur, Philippe, Barthélemy, Mathieu et Mathias; les apôtres, dont les noms sont écrits en lettres superposées, se détachent d'un fonds d'or coupé par les fenêtres; ils reposent sur un pré émaillé de fleurs et sont encadrés d'arbres; leur taille est sensiblement plus petite que celle des saints placés autour de la croix.

Parmi ces personnages, deux petites figures présentent un intérêt particulier pour l'histoire de l'art; ce sont deux moines à genoux et travaillant. L'un, celui qui est entre Simon et Jacques le Majeur, tient à la main l'équerre et le compas, c'est le mosaïste Jacques Torriti; l'autre représente frère Camerino. Les mosaïstes ont voulu faire passer à la postérité leurs noms; ils ont signé :

IACOBVS. TORRITI. PICT. OH. OP. FECIT[1].

FR. IACOB. DE. CAMERINO. SOCI'MAGRI. OPIS. RECONMDAT. SE.....
ITIS BEATI IO^H^IS[2].

Torriti, le maître mosaïste, n'a pas voulu que l'on s'y trompât; c'est lui qui a composé la décoration, il l'indique par l'inscription, et, de plus, il s'est représenté avec de nobles instruments, l'équerre et le compas; Camerino, le compagnon, tient à la main le marteau tranchant, en usage encore aujourd'hui dans tous les ateliers de mosaïque, et il débite humblement la *galette* d'émail.

La décoration est arrêtée par une ligne d'inscription dont nous donnons quelques mots résultant de l'estampage.

HEC EST PAPALIS SEDES ET PONTIFICALIS RESIDET ET XPI DEI IVRE VICARIVS ISTI COC QVIA IVRE DATVR SEDES ROMANA VOCAT NEC DEBET VERE SOLVS PAPA SEDERE ET QVIA SUBLIMIS ALII SVBDVNTVR NYMIS.

Pour compléter la description affaiblie que nous venons d'essayer, nous reproduisons l'abside de Saint-Jean d'après un dessin.

1. « Jacques Torriti, peintre, a fait cet ouvrage. »

2. « Frère Jacques de Camerino, compagnon du maître de cet ouvrage, se recommande au bienheureux Jean. »

II

La mosaïque pariétaire est soumis aux lois de tous les arts décoratifs appliqués à l'architecture, dont les premières sont la simplicité dans l'ordonnance du sujet, l'harmonie des proportions et la judicieuse division de l'espace. Nous trouvons dans l'abside de Saint-Jean ces qualités, si nettes et si précises qu'à première vue la décoration se lit sans effort, comme la façade d'un bel ouvrage d'architecture.

La mosaïque est coupée en trois sections : la première, celle du haut, tranche sur un fond de nuages serrés en stries; la deuxième est arrêtée par un terrain, un fleuve et une inscription, et une seconde inscription forme la limite de la troisième section. La superposition en étage ne nuit d'aucune façon à l'unité du sujet : le Sauveur domine l'ensemble; Marie, le Pape et les Apôtres du premier rang, comme ceux du second, participent à l'action commune, qui est l'adoration de la croix. Sans doute ce parti d'ordonnance générale et d'unité de composition se retrouve à des degrés différents dans toutes les mosaïques antérieures, mais depuis plusieurs siècle le style byzantin avait perdu le beau caractère des mosaïques de Ravenne. Il avait exagéré la maigreur du corps, les vêtements secs, la raideur du geste, la symétrie géométrique; les personnages ne respiraient plus, ils semblaient plaqués sur le fond; les visages, même celui de la Vierge, étaient devenus laids, et ceux d'un même ordre hiératique paraissaient tous sortis d'un seul moule.

Les mosaïstes de cette époque de décadence, marquée surtout par les ouvrages du IX[e] siècle, avaient peut-être conscience de leur infériorité ; il semble que, se sentant incapables d'exprimer par la physionomie le caractère des figures, ils aient cherché à le marquer uniquement par les attributs et la magnificence du costume et des parures.

Jacques Torriti se dégage de cette étreinte. En 1291, alors que Giotto n'était âgé que de quinze ans, il crée la mosaïque de Saint-Jean. Ses personnages ont des attitudes conformes à leur mission; les vêtements sont souples, drapés, colorés et coupés selon la caractéristique du saint; les attitudes sont en situation, l'homme n'est plus un simple élément décoratif, il représente une pensée.

Torriti dédaigne le subterfuge de la parure : Marie n'est plus revêtue de vêtements somptueux couverts d'or, elle n'a plus au front une couronne chargée de pierres précieuses, elle porte une étoffe de laine sans

broderies ni rehauts, le front et les cheveux sont cachés par une draperie austère; les apôtres sont habillés avec la même simplicité. Les couleurs sont calmes, comme il convient à un fond d'or. Le dessin sans doute n'est pas irréprochable, surtout dans les mains et les pieds, mais l'ensemble ne présente aucune de ces défaillances barbares qui frappent dans les ouvrages du IXe siècle.

Qu'importe, du reste, le détail dans une grande œuvre décorative? Quand, de retour dans ses foyers, l'artiste laisse planer sa pensée vers les fresques de la Sixtine et les mosaïques du Cœlius, le souvenir flotte incertain, puis s'efface en nébuleuse, comme dans un crépuscule; il ne saurait s'accrocher aux vulgaires détails, il est subjugué par la puissance de l'œuvre, dominé par la grandeur de la conception. Et nous en appelons à ceux qui, de Torcello à Monréal, en parcourant Venise, Ravenne et Rome, ont senti l'influence de la mosaïque? Cette influence n'a-t-elle pas une force irrésistible? ne laisse-t-elle pas loin la fresque la plus énergique? C'est que toujours, même aux époques d'affaiblissement, elle reste la décoration pariétaire par excellence, simple par sa technique et expressive en raison même de cette simplicité.

III

Le mérite de Jacques Torriti est assez grand pour qu'on puisse lui retirer dans la mosaïque absidale de Saint-Jean ce qui ne lui appartient pas, ou du moins ce qu'il a imité, par goût ou par ordre, des mosaïques antérieures.

La croix et les cerfs se retrouvent dans la voûte de l'église de Saint-Clément, dont la mosaïque, purement ornementale, ne peut lutter, en tant que composition, avec celle de Saint-Jean. Les cerfs décoratifs sont d'origine païenne, mais les artistes chrétiens s'en sont emparés dès les premiers temps. Le Jourdain, formé par la réunion des fleuves qui sortent de la montagne, est une réminiscence ou une copie de l'antique; sur ses eaux et sur le terrain qui les borde, douze enfants s'amusent avec des voiles et des oiseaux en cages, naviguent sur de légers esquifs traînés par des cygnes, pêchent et jouent en folâtrant. La touche est fine; le dessin, délicat et prestement enlevé, est dans le style des meilleures mosaïques païennes.

En 1308, après l'incendie, Gaddo Gaddi fut appelé à Rome par le pape Clément V pour terminer, dit Vasari, quelques travaux laissés inachevés

par Torriti dans l'abside de Saint-Jean. Vasari, qui a une prédilection marquée pour Gaddo Gaddi, insinue même qu'il fit seul les apôtres placés entre les fenêtres; d'un autre côté, le hasard a fait qu'il y eut un mosaïste du nom de Jacopo da Torrita qui avait travaillé au Baptistère de Florence; prenant les deux mosaïstes pour le même artiste, quoique l'un signe da Torrita et l'autre Torriti, on a dit que, le mosaïste de Florence n'étant pas de force à composer et à exécuter un ouvrage comme celui de Saint-Jean, cette œuvre devait être entièrement attribuée à Gaddo Gaddi. Il est facile de retrouver la vérité; il existe entre la mosaïque de Florence et celle de Saint-Jean une telle différence de style et de facture qu'il est impossible que le maître qui, en composant Saint-Jean, a eu le pressentiment de l'art de la Renaissance, soit le même que celui qui ne s'est inspiré que de la décadence byzantine pour remplir le Baptistère de Florence de personnages ridicules. Vasari reconnaît cette infériorité du Baptistère, car, en parlant de l'un des dix-huit mosaïstes qui y travaillaient, il dit que ce fut pour lui un grand bonheur de vivre dans un temps où, en faisant des œuvres barbares, on arrivait à attirer l'estime sur ce qui n'était point estimable. Mais si même nous ne connaissions pas le travail de Florence, ne suffit-il pas, pour démontrer qu'il n'y a pas identité entre les deux Jacopo, de prendre les dates, et de faire remarquer que le mosaïste qui a terminé Florence en 1225 n'a pu, en raison de son âge, commencer Saint-Jean en 1291? Puis l'inscription plantée dans le ciment est là depuis près de six siècles; si elle a été respectée par tous, y compris le rude et jaloux Gaddo Gaddi, c'est que tous ont reconnu que Fra Jacopo Torriti avait eu le droit de signer l'ouvrage.

IV

Mais si nous n'hésitons pas à attribuer à Torriti l'ensemble de la composition, à quelle époque faut-il rattacher la figure du Sauveur? La date d'un ouvrage d'art peut être déterminée par les textes, le caractère de l'ouvrage, les matériaux employés.

Le peuple de Rome entoure l'image d'une profonde vénération et veut qu'elle ait apparu à Constantin le jour de la consécration de l'église; mais c'est là une légende, car il a été démontré que la cérémonie n'eut lieu qu'en 323 ou 324, sous le pontificat de Sylvestre Ier. En 590, le pape Grégoire le Grand embellit la basilique; plusieurs auteurs pensent que c'est à ce moment que la figure fut composée en mosaïque. Depuis cette époque, Saint-Jean subit les incendies et les effondrements; mais

la figure ne fut jamais, selon la Tabula Magna, « ni brûlée ni mutilée, quoiqu'elle fût livrée sept fois aux flammes et qu'elle passât par la porte sainte située sous le portique ». Outre l'inscription que nous avons reproduite, rappelant que le pape Nicolas IV avait fait remettre la figure à sa place primitive, il est un autre témoignage du même fait; les mosaïstes Torriti et Camerino, fiers et heureux d'avoir été admis à toucher à l'image miraculeuse, relatent le fait dans une inscription en mosaïque située dans l'abside : « Il (le pape Nicolas IV) prend cette vénérable figure du Sauveur qui avait apparu aux yeux des hommes, sans la briser, là où elle était, où elle restait, et la remet dans la même situation. »

Les textes et la tradition sont donc d'accord : il y a toujours eu à cette place une image en buste du Christ; l'image a-t-elle toujours été en mosaïque? C'est fort probable. Mais a-t-elle toujours été la même? Malgré les textes, nous ne pouvons l'admettre. Les rédacteurs des inscriptions ont voulu perpétuer la légende, et le soin qu'ils ont pris à diverses époques de confirmer la tradition marque clairement l'intention.

Les yeux sont grands ouverts, le regard fixe et doux, les sourcils minces; les pommettes des joues sont peu saillantes; les coins de la bouche légèrement ouverte sont abaissés, la lèvre inférieure lippue; les cheveux, épais, lisses et noirs, sont très abondants; séparés sur le front par la raie médiane à la mode des Nazaréens, ils retombent en ondes sur les épaules en encadrant le visage; la barbe est entière et forte, elle se termine en pointe arrondie. La physionomie est empreinte d'une résignation triste et douce, elle porte quarante ans environ. La robe est grise avec une légère bordure rouge brun, elle est découpée en carré et laisse voir un cou puissant; un pallium d'or est posé sur l'épaule droite. Le nimbe est un champ d'or plein et uni.

Ce caractère répond-il aux Christs figurés du VI[e] siècle? Non certainement. A cette époque régnait encore l'usage, remarqué dans les catacombes, de représenter le Christ sous les traits d'un bel adolescent imberbe; nous le trouvons ainsi dans les mosaïques de Ravenne, jeune, souriant, heureux. Ce n'est qu'à partir du IX[e] siècle que les choses et la religion s'assombrissent; le Christ perd sa grâce juvénile, il devient triste d'abord, sérieux et sévère, puis souffrant, et dès le commencement de cette période il paraît avec la barbe. Il y a sans doute quelques exceptions à cette règle, mais elles sont très rares, et, si l'on trouve des Christs barbus antérieurs au IX[e] siècle, la barbe est alors toujours fourchue. La coupe carrée du devant de la robe et le pallium se trouvent avant le VI[e] siècle, mais ils persistent longtemps après. Le nimbe devrait être crucifère ou à croisillons, ces ornements étant réservés à la Divinité.

V

Reste à examiner la nature des matériaux. Qu'on nous permette d'employer le mot *smalte* à la place de celui d'émaux, qui se prête à

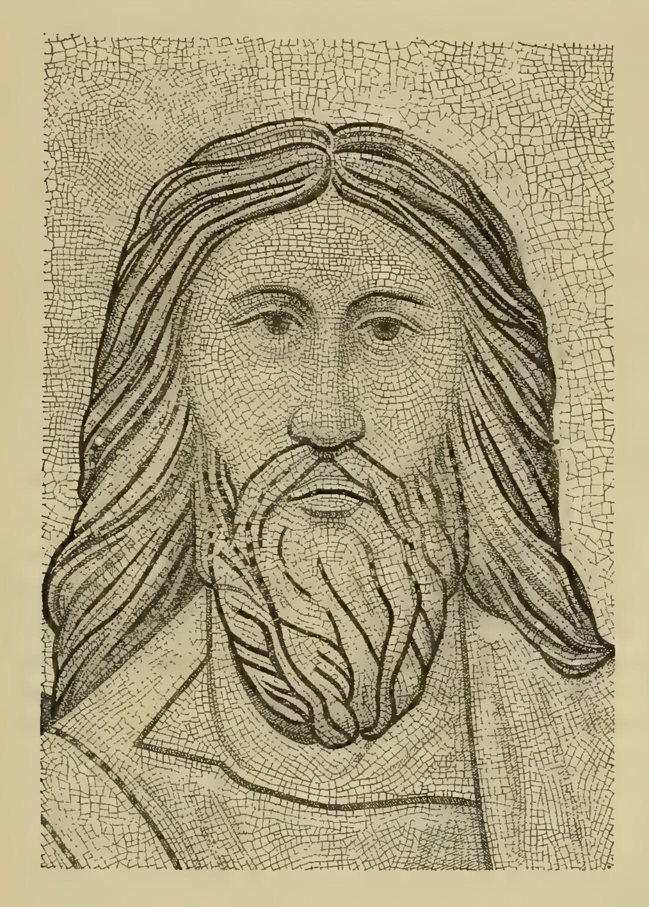


FIGURE DU CHRIST D'APRÈS UN ESTAMPAGE DE LA MOSAÏQUE.

(Absidale de Saint-Jean de Lateran.)

diverses applications; en Italie et en langage de mosaïste, *smalte* veut dire *matière vitrifiée opaque servant à la mosaïque.* Le mot n'est pas nouveau, on le trouve dans ce sens dès le XVI[e] siècle.

Nous avons fait une étude spéciale, nous avons recueilli des échantillons des smaltes de toutes les époques où la mosaïque marque dans l'histoire de l'art, et nous sommes arrivés à cette conclusion que, sauf

deux exceptions, rien de ce qui concerne les dates ou les origines, ne peut se prouver par la couleur et la dimension des smaltes. La première exception porte sur l'usage du fond d'or, l'autre sur le pourpre, que Matteoli trouva vers la fin du XVII[e] siècle, et qui est incomparable comme intensité et chaleur de ton. Pour démontrer cette vérité que c'est une illusion de chercher la date d'une mosaïque par le moyen des smaltes, il n'est pas nécessaire d'exposer les nomenclatures de couleurs, il suffit d'expliquer comment s'accomplit le travail dans un atelier de mosaïque.

Lorsque l'atelier organise sa provision de smaltes, sa munition, comme disent les Italiens, on ne peut jamais déterminer exactement la quantité de chaque couleur qui sera nécessaire à l'ouvrage qu'on va entreprendre ; on enfourne plus ou moins de matière, plutôt plus que moins, et après la fonte on met en magasin l'excédant et les tons mal venus ou faux ; d'un autre côté, quand on restaure une mosaïque, on se garde bien de jeter les anciens smaltes, on se contente de les gratter pour en chasser le ciment, et, séance tenante, on les applique dans la restauration, ou bien on les envoie au magasin, à côté des smaltes neufs. Ainsi, même après quelques années d'existence et à la suite d'une seule restauration, un atelier de mosaïque a forcément une réserve de smaltes, et la réserve s'augmente à chaque fonte et à chaque restauration ; sauf les cubes pour fond d'or, tous les autres sont incorruptibles, ils peuvent être accumulés sans danger pendant des siècles. Lorsque le mosaïste se met à l'ouvrage, il puise, sans y regarder de trop près, dans sa munition ou dans celle du marchand dont l'approvisionnement a été fait de la même façon ; le mosaïste est économe, comme on l'a toujours été en Italie, et, avant de fondre à nouveau, il se sert de ce qu'il a, sans se soucier de l'origine. C'est ainsi que l'on a toujours opéré pour la mosaïque décorative, que l'on opère encore dans les établissements bien organisés, et c'est ce qui explique que dans les mosaïques du XIX[e] siècle, par exemple, on peut retrouver des smaltes provenant d'ouvrages du XIV[e] siècle, et dans les ouvrages du V[e] siècle, des matériaux des siècles postérieurs.

Ainsi, ni par les inscriptions et les textes, ni par le caractère de la physionomie, ni par la barbe, qui joue un si grand rôle dans les visages du Christ, ni par les smaltes, on ne peut déterminer d'une façon absolue l'origine de la figure du Sauveur. Elle a été successivement transformée ; en 1663 le pape Nicolas VII fit restaurer la mosaïque, et c'est alors sans doute qu'on reprit les joues et le nez, car ils sont modelés comme l'usage en commençait ; les cheveux et la barbe ont été refaits précédemment par la même main, peut-être celle de Torriti ; enfin, malgré la légende qui

persiste, il y a certitude de restaurations récentes, le fait nous ayant été affirmé par un mosaïste dont le père a travaillé à la figure, il y a moins de soixante ans.

En résumé, nous écartons l'hypothèse du VIe siècle, et nous inclinons à penser que le type actuel a été composé par Torriti. Le maître était de force à tenter un pareil travail, il l'a prouvé tant à Saint-Jean que dans sa belle mosaïque de Sainte-Marie Majeure; mais, par respect pour la tradition, il a commis un pieux mensonge, et a déclaré qu'il avait simplement et par ordre de son pape replacé la mosaïque intacte au lieu où elle apparut.

Il faut savoir gré à tous ceux qui ont touché à la figure depuis le XIVe siècle, de n'en avoir pas trop dénaturé la physionomie et le caractère; on ne ressent point, en effet, dans la basilique de Saint-Jean, la pénible impression que procure la vue de la mosaïque du Triclinium du palais de Lateran, transporté sur la place, en 1743, par l'incapable Cristofoni, ou le désappointement plus grand encore que donnent les restaurations modernes dans Saint-Marc de Venise.

VI

Si maintenant nous étudions dans la mosaïque de Saint-Jean la technique, c'est-à-dire la pratique matérielle de l'art du mosaïste, nous y trouvons d'utiles renseignements.

Cette technique comprend la dimension des figures, les smaltes et le ciment, et enfin le procédé. Sans doute la dimension des figures est avant tout l'œuvre de l'auteur du modèle, mais au XIVe siècle c'est encore le mosaïste qui compose; ce n'est qu'à la Renaissance qu'il est relégué au rang d'un modeste collaborateur, d'une sorte de praticien que la gloire du maître éclipse, quand ce maître est le Titien à Venise et Raphaël à Rome. Nous osons le dire, à cette époque où le mosaïste n'est plus le chef absolu du travail qui lui est confié, la mosaïque, quelle que soit la perfection des modèles, n'est plus le grand art décoratif par excellence; elle abandonne la grandeur et le calme qu'elle tirait de sa sincérité, elle se préoccupe déjà de reproduire les tons de la palette du peintre et le modelé des figures peintes. Aussi, quoique les travaux des Zuccati à Venise soient en partie d'après le Titien et le Tintoret, et la chapelle Chigi à Sainte-Marie du Peuple d'après Raphaël, ces ouvrages sont, au point de vue décoratif, bien inférieurs aux compositions de Torriti, de Gaddo Gaddi et de Cavallini.

La Renaissance italienne, si glorieuse pour l'esprit humain, marque le point de départ de la décadence du grand art de la mosaïque décorative.

L'harmonie générale de la mosaïque de Saint-Jean est parfaite, elle n'a jamais été critiquée; nous pouvons donc considérer les dimensions des figures comme des types. La tête du Christ, que nous reproduisons d'après l'estampage, mesure 99 centimètres de la surface des cheveux à la pointe de la barbe, et 74 centimètres dans sa plus grande largeur. Les apôtres de la rangée supérieure ont une taille de 4 mètres 20, leurs pieds sont à 12 mètres 90 du sol de l'abside; entre les deux rangs de personnages il y a un espace de 1 mètre 55, rempli par le terrain, les eaux du Jourdain, les lignes et l'inscription; les apôtres du bas, parmi lesquels se trouve Jacques le Mineur, dont le dessin que nous donnons est copié sur l'estampage, sont hauts de 2 mètres 80, et se présentent à 7 mètres 65 du pavé de l'église; la tête de Jacques a 43 centimètres de haut sur 36 de large.

Qu'on nous permette, à l'occasion de la tête de Jacques, d'établir une comparaison. La première fois que nous nous sommes acheminé vers l'église Sainte-Marie du Peuple, nous étions saisi de cet extrême sentiment de curiosité que tout amateur de mosaïque ressent lorsqu'il est sur le point de jeter le premier coup d'œil sur une mosaïque d'après les cartons de Raphaël; notre désillusion fut grande à l'aspect de la chapelle Chigi. Malgré l'élégance et la pureté des lignes, malgré la sobriété des tons employés par le mosaïste Aloisio della Pace avec un art infini, la composition nous parut petite et sans effet; c'est qu'il n'y a aucun rapport géométrique entre la taille des figures et l'élévation de la voûte qu'elles recouvrent; quoique placées à une hauteur double du Jacques le Mineur de la basilique de Lateran, les têtes des divinités païennes de Raphaël ne mesurent que 19 centimètres sur 15, c'est-à-dire qu'elles sont plus petites de plus que la moitié. Il résulte de l'analyse de ces deux ouvrages de même nature et qui tendent vers le même but décoratif que l'avantage reste à celui de l'humble franciscain.

VII

L'observateur le moins attentif remarque que la voûte de Saint-Jean est parsemée de taches noirâtres, qui donnent à la surface un air vieux et usé. Cet effet, qui se retrouve dans tous les fonds d'or, est produit par une altération du smalte. La galette d'émail de couleur, dans laquelle



E. Fromentin, del. — E.L.Montefiore, sc.

LA CHASSE AU LION

(Dessin appartenant à Mr. A.Verdé-Delisle)

Gazette des Beaux-Arts — Imp.Vve A.Cadart, Paris.

on découpe les cubes, est une masse homogène colorée dans la pâte et plus ou moins veinée selon la qualité de la matière ; la galette d'or, au



SAINT JACQUES LE MINEUR, D'APRÈS UN ESTAMPAGE DE LA MOSAÏQUE.

(Absidale de Saint-Jean de Lateran.)

contraire, n'est pas fondue d'un coup, l'or n'est pas dans la masse, il est placé en feuille très mince sur le smalte, et recouvert d'une pellicule de verre blanc.

La fabrication du smalte d'or ou d'argent — ce dernier est fort peu employé — est encore aujourd'hui une spécialité des verriers de Murano; elle n'a pas changé depuis que le fond d'or est en usage, et les novateurs ont toujours échoué quand ils ont cherché à la modifier, notamment en voulant dorer les smaltes comme on dore la porcelaine. Voici comment on opère à Murano : on prend un morceau de verre incolore très mince, de la forme d'un verre de montre, mais d'environ dix centimètres de diamètre; sur la surface creuse on applique une feuille d'or également très mince, et on fait chauffer; la température voulue étant atteinte, on retire le verre du four, dans la concavité on coule un émail en fusion, on aplatit le tout, on soumet la galette à la recuite, et on laisse refroidir insensiblement. Les trois parties, le verre, la feuille d'or et l'émail, dont se composent le smalte d'or, se distinguent dans la tranche lorsque la galette est débitée en cubes, mais l'or apparaît seul après que le cube est planté dans le ciment.

C'est un fait bien connu que le verre se décompose sous l'action du temps, et il n'est pas rare de remarquer dans les vitres des anciennes demeures cet effet, qui se manifeste d'abord par une légère irisation. La pellicule de verre du smalte d'or subit la même loi, et elle résiste d'autant moins qu'elle est très mince et que, pour la recuite, le verrier a dû se préoccuper non pas d'elle seulement, mais de l'or et de l'émail, fusibles à des températures différentes. Il s'ensuit qu'après un laps de temps plus ou moins long, selon que la recuite a été réussie, la pellicule de verre éclate, tombe et laisse à nu la feuille d'or qui, n'étant plus soutenue, tombe à son tour, et découvre la couleur de fond du smalte, généralement rouge foncé ou vert bouteille. De là ces taches noirâtres qui forment comme des ombres.

A Saint-Jean, elles sont abondantes malgré de fréquentes reprises, car en général on ne se décide à remplacer les parties endommagées des fonds d'or que lorsque des morceaux entiers, smaltes et ciment, se détachent du mur, et alors, sans aucun souci de la nuance de l'or et de la dimension des cubes, on puise dans la munition et on restaure. C'est ainsi que dans la voûte de Saint-Jean nous avons trouvé des cubes de 8 millimètres carrés et d'autres de 22, de l'or vert, de l'or rouge et de l'or jaune. Ces différences disparaissent dans l'ensemble.

On a voulu fixer des dates au moyen de la nuance des ors ou de la couleur de fond des smaltes recouverts d'or; nous le repétons, il n'y a aucune conséquence à tirer de ces observations. Du ve au xixe siècle, presque toutes les couleurs de fond résultent d'un mélange de débris fondus; lorsqu'on est maître de choisir, on prend de préférence et par



DÉTAILS DE L'EMBRASURE DES FENÊTRES DE L'ABSIDE DE SAINT-JEAN DE LATERAN

(D'après un estampage de la mosaïque.)

économie, un ton rouge laque, pour utiliser les déchets dans les bordures, cette nuance servant de transition entre la mosaïque et le marbre ou la pierre de l'édifice.

Le fond d'or à Saint-Jean, comme généralement partout, n'est pas posé en damier, il est vermiculé, c'est-à-dire placé au hasard de la main et sous des angles irréguliers ; l'effet n'en est que meilleur, les arêtes accrochent la lumière et font briller le métal.

Les cubes ont généralement de 6 à 18 millimètres d'épaisseur sur environ 10 de côté ; sur la face invisible, ils sont taillés légèrement en pointe, afin de permettre au ciment de mieux se loger. En principe, les cubes des fonds et des bordures sont plus grands que ceux des figures.

Les ciments jouent un rôle important dans la pratique de la mosaïque; la composition en varie naturellement selon que l'ouvrage est en plein air ou dans l'intérieur d'un édifice, mais, quelque soin que l'on prenne, les risques sont grands, et il n'est pas de mosaïque sur surfaces courbes dont des morceaux entiers ne se soient détachés à l'improviste. L'expérience a prouvé que la mosaïque a d'autant plus de chances de résister que la couche de ciment est plus mince. Torriti le savait ; nous avons constaté que l'abside de Saint-Jean avait été recouverte d'une première couche, sans doute pour égaliser la courbe ; ce premier ciment étant séché et rustiqué, le mosaïste en a appliqué, à mesure de l'avancement du travail, une seconde couche, qui varie de 25 à 55 millimètres d'épaisseur ; à la surface, on remarque une teinte jaunâtre qui provient d'une partie d'huile mêlée à la chaux.

La composition de 100 kilogrammes du ciment employé de nos jours par les mosaïstes du Vatican pour les décorations intérieures est de 60 de poudre de travertin, 25 de chaux éteinte, 10 d'huile de lin crue et 7 de lie d'huile de lin cuite. Le ciment de Saint-Jean nous semble de la même sorte, sauf que l'huile y a été mise en plus faible proportion.

VIII

Pour terminer, nous avons à étudier l'emploi que le mosaïste a fait des smaltes pour représenter sa composition.

Toutes les figures sont serties d'un trait de nuance foncée ; dans certaines parties, les mains et les pieds, ce redessiné se compose de trois traits colorés différemment.

Le redessiné n'appartient à aucune époque; on le trouve dans le style byzantin, mais aussi vers la fin du XVIe siècle, très fortement accusé, notamment à Santa-Maria Scala Cœli; il est inhérent aux ouvrages de mosaïque décorative, car ce genre n'admet ni perspective aérienne ni formes fuyantes, il exige des lignes nettes, déterminées : chaque objet doit être limité et précis, et rien ne remplit mieux ce but que le redessiné, qui est d'un effet décoratif certain. Torriti ne se contente pas de marquer ainsi la ligne extérieure, il prolonge le trait dans la barbe et les cheveux pour indiquer les boucles et les touffes.

La simplicité des moyens est sa loi; dans les carnations il n'use que de trois tons les étoffes n'en contiennent pas davantage, mais alors, pour accuser le drapé d'une robe bleue, par exemple, il marque le pli d'un trait noir. Veut-il rendre une bouche plus expressive, il plante au milieu de la lèvre supérieure deux cubes d'un rouge vif, mais jamais il ne cherche l'effet au moyen du modelé.

Il y a dans l'art des mosaïstes antérieurs à la Renaissance un tour de main d'une extrême habileté, dont nous trouvons un exemple frappant dans la chevelure du Christ de Torriti. Ils n'emploient ni le modelé ni les dégradations, et cependant ils arrivent à produire dans les masses la transparence et la profondeur. Torriti a voulu donner au Christ des cheveux noirs; mais s'il n'avait usé que de smaltes uniformément noirs, il aurait emprisonné la tête dans une enveloppe lourde, massive, morte, dans une perruque enfin. Ce n'était pas son but. Tout en lissant les cheveux et les arrêtant par le redessiné, il leur a donné cette fluidité et cette vie qui est le charme de la chevelure humaine : pour traduire sa volonté, le mosaïste, qui certes ne connaissait pas la loi du contraste des couleurs simultané et successif, a divisé les cheveux en mèches très étroites, bleues, noires, rouges et brunes; dans quelques parties, les nuances ne se prolongent pas dans toute la longueur, elles alternent irrégulièrement en damier. Très visibles et très tranchées de près, ces couleurs si diverses ne forment de loin qu'une masse homogène noire d'un effet doux, harmonieux et transparent.

Les ornements continus et répétés : grecques, oves simples ou fleuronnées, trèfles, postes, enroulements, sont d'un ton unique; le dessin n'a rien de régulier, et dans une suite de trèfles on remarque des feuilles d'une largeur double sans que la symétrie générale en soit atteinte.

Le terrain et les végétations sont uniformes de couleur; les plantes ne rappellent en rien la nature, elles sont conventionnelles, et si parfois il est nécessaire d'égayer la fleur par un pistil coloré, l'effet est produit

indifféremment par un point blanc, or ou rouge, sans aucune préoccupation de la vérité.

Les embrasures des quatre fenêtres de l'abside sont alternativement à fond d'or ou bleu, les ornements sur fond d'or sont en couleur et réciproquement; si les parois, sans avoir la richesse de la décoration de la sacristie de Saint-Marc, sont plus variées et plus coloriées que les ornements géométriques et les terrains figurés de l'abside, c'est qu'elles reçoivent la lumière frisante et qu'elles doivent corriger l'effet peu agréable des vitraux incolores. Les couleurs sont posées par aplats comme dans les revêtements de faïence persane, dont la mosaïque des fenêtres rappelle parfois le style; les feuilles sont parties vertes et bleues, les tiges de même, — les couleurs étant toujours en opposition, — les repliés rouges, les côtes médianes blanches. Comme les feuilles et les tiges, les fleurs sont ornemanisées et conventionnelles, et, tout en adoptant le parti des corolles blanches, le mosaïste pique un smalte bleu, au hasard de la main, quand la fantaisie l'inspire.

Du reste, dans l'abside de Saint-Jean, l'ornement joue un rôle effacé. Torriti le réserve aux ébrasements, aux bordures et aux angles arrondis, de tradition dans la mosaïque ; il n'en a point voulu dans son motif principal, et a négligé ces moyens faciles, souvent employés par ses prédécesseurs. C'est que Torriti est un maître ; il connaît la puissance de la mosaïque décorative, il sait qu'elle trouve sa force dans l'unité de l'effet, qui résulte de la division raisonnée de l'espace, de l'harmonie dans l'ordonnance et de la simplicité dans l'exécution. L'humble moine franciscain a compris ces principes immuables du grand art décoratif, il les a appliqués avec une science profonde ; c'est justice de montrer son œuvre dans les plus belles qu'ait enfantées le génie italien avant la première Renaissance, et de citer son nom parmi les précurseurs de l'art moderne[1].

GERSPACH.

1. Dans un article de M. Ed. Didron, intitulé : *La Peinture en mosaïque*, et qu a paru dans le t. XI, 2e période, page 442, la *Gazette* a publié les parties de la mosaïque de Saint-Jean de Latran où sont figurés les portraits des mosaïstes Jacobus Torriti et Jacopo da Camerino. (N. D. L. R.)



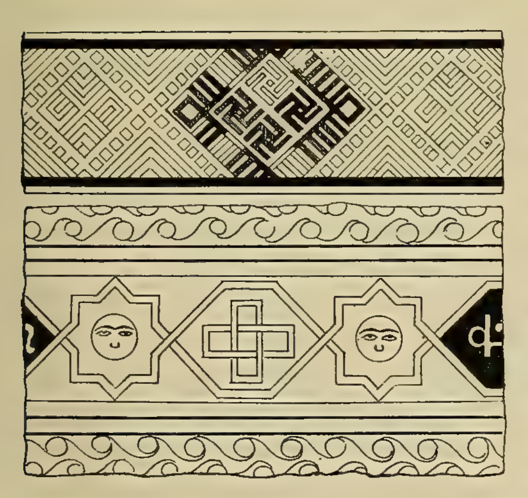
ANTIQUITÉS ET CURIOSITÉS

DE LA VILLE DE SENS

(DEUXIÈME ARTICLE [1])

III

LE TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE



Ne regardons pas la cathédrale, ni les sculptures du portail, ni les hardiesses de la nef et du chœur; allons vite, suivons le bas côté, et, comme nous allons encore retrouver l'antiquité romaine et avec elle sa fille de Constantinople, fermons les yeux et gagnons le collatéral droit du chœur pour monter le petit escalier du trésor. Si l'on s'arrêtait, on admirerait la manière dont se découpent sur l'ombre les trois arcades et les deux minces colonnes qui bordent cet escalier, on s'attarderait aux épanouissements fleuronnés des belles pentures des deux portes, gravées dans les *Annales archéologiques*. On regretterait — il ne faudrait pas mettre un balustre de pierre, si percé qu'il fût, il enlèverait l'élégance de la profondeur — on regretterait, je le répète, qu'on ne remplace pas par une belle ferronnerie dans le goût du XIIIe siècle la mince et pauvre main-courante du XVIIIe qui forme la rampe, mais qu'il convient de maintenir telle quelle, si l'on ne

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXI, p. 5.

doit pas laisser la nouvelle absolument transparente. Si l'on regardait l'édifice, on redescendrait. Entrons et fermons la porte. Il y a là de quoi retenir.

Malgré ses pertes, le trésor est encore riche. Rien de si simple à Sens. Jusque sous Louis XIII, où l'on a fini par arriver à faire de l'évêché de Paris un archevêché, Sens était la tête et la grande capitale ecclésiastique de toute une partie de la France. En 1622 on la réduisit à n'avoir plus pour suffragants que Troyes, Nevers et Auxerre, mais pendant tout le moyen âge elle avait eu, pour suffragants, Chartres, Auxerre, Troyes, Nevers, Orléans, Meaux et Paris. Elle prétendait à la primatie des Gaules et de Germanie, dont Jean VIII lui accorda le titre en 875, et, malgré le triomphe de Gébuin, qui réclama et obtint au XIe siècle de Grégoire VII la restitution du droit de la primatie lyonnaise, la question resta toujours litigieuse; pendant des siècles elle a fait couler des flots d'encre et entassé des montagnes de parchemins et de papiers. Au point de vue des trésors de la cathédrale de Saint-Étienne, la richesse suivait l'importance.

M. Julliot a imprimé, en 1877, l'inventaire de Saint-Étienne et celui de l'abbaye de Saint-Pierre-le-Vif, faits en 1653 et en 1660. Nous n'en avons aujourd'hui que des épaves; il a fallu que les trésors de Conques et de Saint-Maurice d'Agaune, si bien étudiés et dessinés par M. Darcel et par M. Aubert, fussent perdus dans les montagnes de l'Aveyron et dans les Alpes pour avoir subsisté. Ils ont été sauvés, comme par hasard, parce qu'ils étaient inconnus; Sens, Saint-Denis, Paris étaient trop au jour pour ne pas être ruinés et mis en coupe réglée.

On connaît au Musée de Cluny la table d'or de l'autel de Bâle. C'est une merveille aujourd'hui; elle était autrefois fort petite et fort misérable. Qu'était-elle auprès des deux tables d'or de Saint-Étienne? L'une, œuvre de Bernelin et Bernuin, chanoines de Sens, avait cinq pieds de haut sur dix de large. Elle représentait Dieu, assis en majesté et portant un livre dans la main gauche; des deux côtés, la Vierge et saint Jean l'Évangéliste, l'histoire du protomartyr Étienne, et, aux quatre angles, les animaux, symboles des quatre Évangélistes. Elle était ornée de pierres précieuses, fermée sous trois clefs, et ne se montrait qu'aux deux fêtes de saint Étienne. L'autre était aussi un don de Sévin, archevêque de Sens de 977 à 999, qui fit la dédicace de l'église antérieure la sixième année de son archiépiscopat, trois jours avant les nones d'octobre. Geoffroy de Courlon, dans sa Chronique, nous apprend qu'il fit « placer devant l'autel de saint Étienne un retable d'or et d'argent, qui fut plus tard vendu pour élever devant la grande église une tour d'une hauteur étonnante et fameuse ». Il s'agit de la tour écroulée en 1267, et dont la chute fut en

un sens l'heureuse cause de la construction de l'admirable salle synodale.

Sens n'a pas manqué de grands orfèvres; après les deux que nous avons rappelés, Odoranne, un chanoine de Saint-Pierre-le-Vif, qui nous a laissé une Chronique intéressante, fut chargé en 1006 par le roi Robert et la reine Constance d'exécuter deux châsses, en argent et en or, pour les reliques de saint Savin et pour celles de saint Potentien. Du reste, on ne peut pas écrire ici un chapitre des trésors perdus et détruits; il serait trop long.

Cette table d'or de Saint-Étienne, dont on trouve dans le livre de M. du Sommerard le père une lithographie d'après un dessin du XVIII[e] siècle, le Chapitre l'a fait porter à la Monnaie en 1760 pour la vendre. Il est singulier de penser qu'une pièce publiée dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de France* (années 1851-52) montre François I[er] envoyant en 1537 des commissaires pour faire finance d'une table d'or étonnante; les chanoines la montrent à leur corps défendant, mais on croyait à l'existence d'une autre; on ne trouve pas celle-là assez précieuse, et l'on passe. Le XVIII[e] siècle l'a trouvée plus tard assez bonne pour la fondre. Pour la rançon de François I[er], on a vendu un calice d'or 1,700 ducats. Le Père Guichard nous apprend qu'en 1596 on vendit à Paris, avec plusieurs autres joyaux, un pupitre ou lutrin d'argent donné en 1295 par l'archevêque Étienne Béquard. Une estimation du siècle dernier donnait une valeur de 40,000 livres à la couverture disparue du manuscrit des *Évangiles* du Trésor, qui servait aux intronisations des archevêques, et dont la description tient plus d'une page dans l'inventaire de 1653.

On le voit, ce qui est perdu, ce qui vaudrait aujourd'hui un prix inouï, était à tous égards incomparable. Il nous faut nous rabattre sur ce qui n'a été sauvé que pour avoir été méprisé, et ce qui subsiste est encore pourtant bien considérable.

Les plus anciennes choses du trésor sont des ivoires. Nous avons vu, à la Bibliothèque, le « livre, long et estroict, couvert de deux plaques d'ivoire figurées en bosse, bordé tout à l'entour de lames d'argent dont il y a quelques morceaux perdus, ledit livre appelé vulgairement *le livre des Folz* », mais il était autrefois au trésor, et ce qu'on vient de lire est l'article du vieil inventaire. La cathédrale, qui l'a perdu, possède encore un autre ivoire antique taillé sur la partie creuse d'une défense d'éléphant. Il représente, et dans le même sentiment, des sujets de chasse aux bêtes fauves, si fréquents dans les reliefs de la poterie rouge qu'on a si longtemps dite samienne, alors qu'elle est beaucoup plus souvent locale et toute provinciale. On peut voir, dans le dessin de M. P. Laurent,

d'abord l'archer, porteur d'un carquois et décochant sa flèche contre un tigre qui se jette sur un homme à terre peu protégé par son bouclier; ensuite le *piquier*, qui va enfoncer son épieu dans le poitrail d'un lion sur lequel un chien se précipite. Le troisième sujet est un cavalier au galop se retournant contre une panthère qui saute la tête en bas et contre un lion qui court au-dessus; un autre lion court à toute vitesse sous les jambes du cheval. Le tout ne manque pas de mouvement, mais le travail est assez sommaire. La hauteur est de $0^m,088$; celle du cercle mouluré supérieur, de $0^m,017$; le diamètre extérieur a $0^m,130$.

L'objet a dû être employé soit comme pyxide, soit comme reliquaire, mais il n'est pas certain qu'il ait été originairement une boîte. Beaucoup d'ivoires, même de cristaux taillés, viennent de ces sièges luxueux, d'abord impériaux et consulaires, ensuite épiscopaux, dont la dernière trace se voit dans les trônes sur lesquels l'école byzantine et les premiers peintres italiens ont assis la Vierge glorieuse. Notre boîte pourrait bien avoir fait partie d'un montant rond, composé d'une série d'anneaux d'ivoire montés et retenus sur une tige centrale; beaucoup des montants de ces sièges sont évidemment composés de morceaux ainsi assemblés.

Un monument bien autrement important est la « boiste ou capse d'ivoire sur bois, remplie tout autour de figures en demy relief, haulte, avec son couvercle, d'environ un pied, et de figure ronde et douze angles », qui, d'après l'inventaire, ne contenait autrefois pas moins de vingt-sept bourses et sachets remplis de reliques. Il est heureux qu'elle se soit conservée, car la description n'en dit vraiment pas assez, et c'est une des pièces les plus précieuses du trésor.

Du temps de Millin, chaque cadre, sauf les longs triangles allongés qui s'assemblent en toit pyramidal, avait une inscription grecque « d'une encre devenue rougeâtre », dont il ne reste plus aujourd'hui aucune trace; mais leur présence n'est pas nécessaire à l'attribution d'origine. C'est bien évidemment un travail de Constantinople, où se mêlent l'influence et le souvenir de la sculpture antique avec l'introduction du style de l'Orient dans la partie ornementale.

Chacune des plaques se compose de deux sujets superposés, dont la suite se développe circulairement, et dont les sujets se rapportent à deux histoires. Le rang d'en bas se rapporte à David, d'après le Livre des Juges, le rang d'en haut à Joseph, d'après la Genèse, et chaque plaque carrée est terminée en haut par un tympan cintré, avec des animaux et des oiseaux.

Ce beau coffret, dont les sujets sont traités avec la simplicité sculp-

turale qui se retrouve dans les miniatures comme dans les bas-reliefs, demanderait une monographie complète et devrait être dessiné et gravé dans tous ses détails; je n'en donnerai qu'une indication sommaire en faisant remarquer que quelques-uns des cadres se trouvent numérotés non par des chiffres, mais par la répétition de traits semblables aux coches que font encore les boulangers sur deux morceaux de bois pour tenir le compte des pains fournis. Je les laisse dans l'ordre où ils sont actuellement et qui ne diffère peut-être qu'en un point de l'ordre premier.



IVOIRE ANTIQUE.

(Trésor de la cathédrale de Sens.)

1. Le jeune David étouffe un loup qui se dresse contre lui; à leurs pieds, le petit agneau; à gauche, deux brebis paissant; au-dessus, deux brebis et un agneau; au fond, quatre arbres.

— Les onze frères de Joseph sont assis autour d'une table demi-circulaire sur laquelle est une volaille dans un vase à pieds. A gauche, Joseph, appuyé sur un bâton, raconte ses songes à ses frères; dans le haut, quatre brebis broutent les feuillages tombant de la barre qui sépare le sujet central du demi-cintre supérieur. Ajoutons que, dans toutes les plaques, des feuillages ornementaux descendent toujours de cette barre supérieure.

— Partie cintrée : Deux paons affrontés des deux côtés d'une pomme de pin; un rinceau se déroule en partant d'abord comme un collier de leur cou. — Marqué de deux traits

2. A gauche, David va frapper de sa massue un ours; au centre, un

arbre, qui sépare cette scène d'une seconde, où David étouffe un lion. Il est ici représenté de la taille d'un homme,

— Les frères de Joseph se déterminent à le jeter dans la citerne. Huit sont assis sur deux rangs, un est debout, deux sont penchés sur Joseph qu'ils tiennent à terre et qu'ils dépouillent de ses vêtements.

— Deux lions affrontés, assis des deux côtés d'un cyprès. — Marqué de trois traits.

3. Dans les sept fils qu'Isaï présente à Samuel, celui-ci ne reconnaît pas celui qu'il cherche.

— Joseph, le haut du corps nu, est retiré de la citerne par deux de ses frères, qui le tiennent chacun par un bras. De chaque, côté trois frères regardent la scène.

— Deux paons affrontés. — Marqué de quatre traits.

4. Samuel, tenant une corne recourbée, verse l'huile sainte sur la tête du jeune David, appuyé sur un long bâton.

— Les marchands concluent le marché avec un des frères de Joseph. A droite, deux chameaux, dont l'un est monté comme un cheval par un cavalier.

— Deux lions passants et affrontés, séparés par un cyprès. — Marqué de cinq traits.

5. Un envoyé de Saül, tenant un bâton de la main gauche, transmet au jeune David l'ordre de venir auprès du roi.

— A droite, Joseph, agenouillé, s'appuie à terre sur ses bras; c'est sur son dos que deux de ses frères comptent l'argent qu'ils reçoivent pour sa vente. A gauche, deux chameaux, dont l'un monté.

— Deux paons affrontés. — Sans marque de traits.

6. La face où se trouve la charnière.

7. Samuel présente le jeune David au roi Saül, assis sur son trône, placé dans un édicule de trois arcades surmontées d'une demi-coupole. Au pied de Samuel, un agneau.

— Trois des frères de Joseph apprennent sa mort à leur père. Jacob, assis dans un grand fauteuil, tient la robe de son fils.

— Un dragon ailé, à quatre pieds, vient de renverser un bœuf. — Marqué de sept traits.

8. A gauche, une ligne de trois soldats, et, à droite, une ligne de quatre soldats, avec des cuirasses à écailles et des casques coniques. Goliath, dont le cheval s'éloigne, se retourne pour frapper de sa lance David, qui va le frapper de sa fronde. En haut, David va couper la tête de Goliath, agenouillé et renversé à terre.

— Le chef des marchands, debout, vend le jeune Joseph à un officier

de Putiphar à cheval. A gauche, deux chameaux, dont l'un monté.

— Le même dragon, tenant le bœuf abattu sous une de ses griffes; il tient dans le bec un de ses membres déchirés. On peut voir dans la *Gazette* (2e période, t. XIX, p. 127) le bois emprunté à l'ouvrage de M. Labarte. — Marqué de neuf traits.

9. Une femme précède en dansant deux personnages à cheval, dont l'un est Saül, qui détourne la tête de jalousie, et l'autre, David, portant la tête de Goliath au bout d'une pique. A droite, la porte de la ville entre des tours hautes et étroites, et, sur le couronnement, un personnage qui assiste à l'entrée.

— Joseph, amené par deux officiers à Putiphar et à sa femme, assis sur un siège en forme de banc. A gauche, la maison de Putiphar.

Un lion furieux jette à terre un cerf qui retourne la tête vers lui. — Marqué de dix traits.

10. Saül, assis sur son trône placé sous une arcade et portant son épée sur ses genoux, lance un javelot contre David, agenouillé, qui se garantit avec son bâton. Derrière lui, deux personnages, Jonathan, fils de Saül, et Abner, son écuyer.

— La femme de Putiphar, debout, ôte le manteau de Joseph, assis timidement sur le bord d'un lit étroit. A gauche, la maison de Putiphar.

— Un dragon, à deux ailes et à quatre pattes, foule sous ses griffes un serpent. — Pas de marque.

11. Saül, assis sur son siège, en avant de la caverne, parle à deux personnages, debout. Derrière lui, David, abrité sous l'entrée de la caverne, se contente de lui couper le bout de son manteau.

— La femme de Putiphar, debout, montre à son mari, assis sur un siège, le manteau de Joseph comme preuve du crime dont elle l'accuse.

— Un lion furieux abat sous le coup de ses pattes de devant un bouc à longues cornes, renversé à terre. — Sans marque.

12. David, monté sur le rocher où s'ouvre la caverne et tenant une arme de la main droite, montre de la gauche à Saül, qui s'éloigne à cheval, le fragment qu'il a coupé de son manteau.

— Joseph, amené par un autre personnage, comparaît devant Putiphar, assis sur un large siège.

— Le cintre est remplacé par la plaque d'entrée de la serrure.

Comme on le voit, ni l'histoire de David, qui, dans le *Guide de la Peinture,* ne commence qu'au sacre de Samuel, ni celle de Joseph ne sont complètes. Quant aux sujets des triangles supérieurs, toujours terminés en haut par un ange à mi-corps derrière lequel il y a souvent une

coquille, ils sont à la fois plus simples et plus énigmatiques. Il est probable qu'ils doivent aller un par un avec les sujets inférieurs ; mais avec lequel? Le plus beau (*Gazette*, XIX, 127), où est un jeune homme couronné par l'ange et monté sur un char dont les quatre chevaux s'écartent symétriquement comme dans un fronton, est certainement le triomphe et comme l'apothéose de Joseph ; mais, au-dessus du sujet où Joseph descend de son char pour embrasser son vieux père, il y a en haut un homme qui en frappe un autre; celui-ci est comme à terre, sur le dos d'un animal aussi à terre qui semble un âne à longues oreilles. La vie du patriarche Joseph, écrite en grec par Philon, Hébreu, et traduite en latin par Pietro Francesco Zino, à Venise, en 1574, est là-dessus aussi muette que la Bible et le *Guide de la Peinture.* Il n'y a rien de pareil parmi les sujets de Joseph du Siège épiscopal de Ravenne. Il faudrait voir s'il y a quelque chose d'analogue dans l'histoire de Joseph représentée au XIIIe siècle dans les sculptures du portail d'Auxerre ou dans la verrière peinte à Rouen par Clément de Chartres. Est-ce un autre exploit de David? Est-ce un tout autre sujet, par exemple Moïse et l'Égyptien, ou Samson armé de la mâchoire d'âne? La description et la discussion de ces sujets triangulaires demanderaient d'autant plus la présence de dessins complets que la plupart pourraient bien rester sans explication.

J'ajouterai qu'entre la boîte elle-même et le couvercle il y a une bande de cuivre émaillée, de dix morceaux seulement parce qu'elle est interrompue aux deux plaques de fermeture; mais c'est un ajoutage non seulement postérieur, mais probablement moderne et très malheureux. Ce n'est nullement un émail byzantin ; il est absolument occidental, et il doit avoir été coupé en plein dessin dans la bordure d'une grande châsse.

Ajoutons que, dans son état actuel, les plaques de cette belle *ciste* sont grossièrement collées à la colle forte sur un bâtis de bois, et que le couvercle est couronné par une pomme de menuiserie du plus déplorable effet. Il serait facile de supprimer la bande d'émail, et, sans tenter aucune restauration et en n'employant qu'un assemblage de tiges de métal très étroites et plates, sans aucune moulure, de remonter le coffret sans le doubler et sans mettre rien au sommet, sauf tout au plus un anneau pour soulever le couvercle. Autrefois il était certainement monté, peut-être avec des baguettes d'ivoire assemblées qui formaient cadre autour de toutes les plaques et qui se seront perdues, car il n'est pas probable que les marques numérales nécessaires pour la mise en place aient été, à l'origine, visibles comme elles le sont aujourd'hui. Il



CALICE DU XIII[e] SIÈCLE EN ARGENT DORÉ.

(Trésor de la cathédrale de Sens.)

n'y a pas à faire de restauration, mais seulement une simple consolidation, qui serait bien nécessaire.

Il n'y a rien à dire ici d'une autre boîte d'ivoire, ronde et à dessins repercés à jour, qui est de travail arabe, si ce n'est que Millin a donné la traduction de son inscription, faite par M. Silvestre de Sacy. Il en est autrement du fameux *Peigne de saint Loup*, qui a été si souvent dessiné et gravé. L'excellente eau-forte de notre ami Paul Laurent, publiée dans la précédente livraison, nous dispens d'une description, et nous n'indiquerons, à côté d'elle, que la planche en couleur de Gaussen, parce qu'elle représente l'autre côté, celui où n'est pas l'inscription ajoutée au XIII[e] siècle sur un demi-cercle d'argent doré : PECTEN S. LUPI.

La question des peignes conservés dans les trésors d'église a été traitée plus d'une fois : par Ducange au mot *Pecten*, par Macri dans son *Hierolexicon*, par M. D'Arbois de Jubainville dans l'ouvage de Gaussen, par le P. Cahier dans les *Nouveaux Mélanges d'archéologie*, par MM. Bretagne et Renier Chalon dans le *Bulletin monumental* (XXVII et XXXVIII), et il serait trop facile de rendre interminable une liste de renvois à des livres, à des églises et à des collections; bornons-nous, à cause du voisinage, à celui plus simple et du même temps qui est conservé à Auxerre, et à celui du Musée de Cologne, parce qu'il en a été question dans la *Gazette* (2[e] série, XIII, 406). Qu'il suffise ici de rappeler que ces peignes n'étaient nullement des ustensiles de toilette, mais des peignes officiellement ecclésiastiques et cérémoniaux. Ducange a cité un legs fait à une église, en 837, d'un ciboire et d'une croix d'or avec un peigne d'or, et il a d'autres citations de peignes d'ivoire, toujours avec des objets sacrés. La longueur et l'espacement des dents les rendent absolument impropres à un service utile, et le peigne de saint Gozlin, qui était autrefois à Bouxières-les-Dames et qu'on a vu à l'Exposition rétrospective de Nancy (en 1875), avait la consécration d'un dicton populaire : ceux qui avaient les cheveux mal en ordre s'étaient peignés avec le peigne de saint Gozlin. Dans le symbolisme de l'ancienne liturgie, et sans avoir besoin de l'explication souvent forcée du *Rational* de Guillaume Durand, qui dit que les dents signifient la discrétion, le prêtre montant à l'autel se peignait, ou plutôt en faisait le simulacre, dans le sens à la fois physique et moral de l'idée de décence et de pureté. A partir du XVI[e] siècle, le peigne ne figure que dans le sacre des évêques, où il est devenu un peigne d'ébène dans le *Pontifical* de Clément VIII; mais dans l'Église grecque et orientale, où le port des longs cheveux et de la barbe s'est maintenu, l'usage s'en est conservé, et le peigne reste déposé sur l'autel.

Pour celui de saint Loup, qui, avec ses lions et son arbre, est d'esprit, sinon même de travail byzantin, le travail de filigrane et la sertissure des pierres, comme la réparation des dents, sont postérieurs, et ont été ajoutés lorsqu'il était déjà honoré à l'état de souvenir et de relique. Une des pierres manque; l'inventaire de 1653 en constate déjà la perte, et ce n'est pas le seul exemple de semblables peignes raccommodés. Dom Calmet nous apprend qu'aux deux peignes d'ivoire conservés de son temps à la cathédrale de Metz, on avait remis en argent celles des dents qui s'étaient perdues.

Le peigne de saint Gozlin passait pour guérir de la teigne; une autre relique de saint Loup conservée dans le Trésor de Sens passait pour guérir les maladies des yeux. C'est un bel anneau, d'or très pur, garni d'un gros saphir en cabochon qui, comme le dit l'historien de Sens, Rousseau, est « enclavé entre deux figures de barbeaux », maintenant très usées, qui sont plutôt des têtes de dragons accompagnées de quatre griffes. Il est gravé dans le *Dictionnaire du mobilier* de Viollet-Le-Duc, III, 21.

Du reste, saint Loup, qui a été archevêque de 612 à 623, a laissé toutes sortes de souvenirs à Sens, qu'il aimait profondément et dans l'intérêt duquel il s'entremettait volontiers. La *Légende dorée* de Jacques de Voragine a raconté là-dessus une historiette amusante. Le roi Clotaire, apprenant que les cloches de Saint-Étienne de Sens avaient une merveilleuse harmonie, donna l'ordre de les apporter à Paris pour avoir le plaisir de les y entendre souvent. Cela déplut au saint; quand elles furent hors de la ville, elles perdirent la douceur de leur son. Le roi, sachant cela, ordonna de les restituer à saint Loup, et, lorsqu'on les rapportait à Sens, sept lieues avant d'arriver, le son qu'elles avaient perduleur revint.

Comme, si les voies romaines existaient encore, on ne les entretenait plus guère, il est probable de toute façon que les cloches n'étaient pas bien grandes et n'avaient pas encore des voix de bourdon. On ne peut, à propos d'elles, s'empêcher de penser aux gémissements des Sénonais et de les comparer à ceux des Parisiens quand Pantagruel voulut accrocher au cou de sa jument la grosse cloche de Notre-Dame.

La bague de saint Loup nous amène à l'orfèvrerie. Le trésor a de beaux calices en vermeil du XVIIe et du XVIIIe siècle, qui n'ont rien d'exceptionnel; mais la perle en ce genre est le grand calice du XIIIe siècle, qui a été souvent gravé, et que le dessin de M. Laurent, d'une exactitude et d'une vérité de caractère bien remarquables, met absolument sous les yeux de nos lecteurs, avec sa merveilleuse pondération et la grasse souplesse de sa tournure magistrale. Dans la simplicité

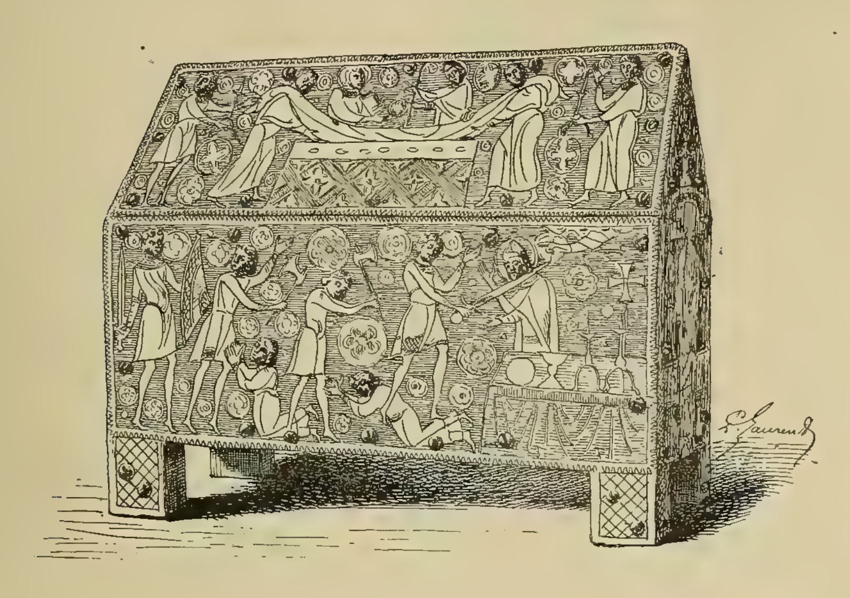
robuste et dans l'harmonie de ses lignes, c'est un vrai chef-d'œuvre d'orfèvrerie.

Comme on le voit, il est d'une forme exceptionnelle. C'était le ciboire où l'on conservait les hosties et qui se suspendait par un anneau dans le ciborium, au-dessus du maître-autel. Il suffisait d'ôter les deux goupilles latérales pour séparer absolument le couvercle et rendre la coupe à son usage de calice.

Dans le même trésor, on conserve un pavillon donné par l'archevêque, M. de Gondrin. C'est une sorte de dais fort lourd, donné soit en 1659, soit plutôt en 1665 ou 1666, comme l'a écrit le Père Guichard. En le croyant d'argent massif, alors qu'il n'est que de cuivre revêtu d'une très forte épaisseur d'argent, celui-ci a écrit qu'il était « plus estimé pour la délicatesse avec laquelle l'ouvrier l'a travaillé que pour la matière ». Nous le trouvons plutôt gros et épais avec l'épatement de sa couronne fleurdelisée, son quadrillage de losanges fleuronnés et sa raide garniture de lambrequins entremêlés et accompagnés de petites campanes dans le goût commençant que Jean Berain a fait régner jusqu'à la fin du règne de Louis XIV. Pourtant il faut, pour être juste, le supposer à son point de perspective. Quand il était monté à sa hauteur et qu'il était étoffé par deux longs rideaux qui allaient en s'écartant rejoindre les côtés du chœur, il devait avoir de l'effet et s'alléger singulièrement. On le voit maintenant de beaucoup trop près et en dehors des conditions d'éloignement de l'œil pour lesquelles il a été conçu; la rudesse même et la raideur du travail y sont volontaires et devaient lui permettre de ne pas devenir uni et de conserver la forme de ses détails. Sans le rattacher au plafond du grand autel à colonnes du XVIIIe siècle, où il a cependant figuré, il serait mieux à sa place et plus à son avantage si on le suspendait au centre de la voûte du trésor.

Le ciboire qu'il protégeait avait même un nom particulier : il s'appelait la coupe, et il a toute une histoire. En 1541, un pauvre jeune homme, qui prétendit avoir cédé à l'instigation d'un orfèvre, le vola, et Sens fut encore plus ému que de la perte de ses cloches au temps de Clotaire. L'orfèvre fut innocenté et n'eut rien, mais Jean Pagnard fut brûlé vif, quoiqu'on eût retrouvé la coupe. On éleva même une chapelle construite en applique entre deux contreforts de la vieille boucherie, démolie maintenant, comme va l'être bientôt l'ancien Hôtel-Dieu, contre le côté droit duquel elle était construite. Dans la grande lithographie de Victor Petit, qui nous en a seule conservé le souvenir, on voit que c'était un bâtiment étroit et en hauteur, cantonné de colonnes et divisé en deux étages, l'étage inférieur n'ayant que trois ouvertures

sur la droite, et l'étage supérieur percé d'une suite de six longues fenêtres. Entre les deux étages se trouvait une frise de trois bas-reliefs relatifs à l'aventure, mais, lors de la démolition, déjà tellement perdus qu'on n'y distinguait presque plus rien. Tous les ans, le 4 août, on faisait autrefois, en l'honneur de la récupération de la coupe, une procession solennelle qui avait été instituée par Jacques Ferrand, archidiacre et official de Sens. Il est étonnant qu'un petit monument de ce genre ait à son compte une histoire et que, malgré sa célébrité et son intérêt, qui



CHASSE DE SAINT-DENIS, EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ.

(Trésor de la cathédrale de Sens.)

est maintenant dans son ancienneté et dans sa beauté artistique, il ait pu subsister et échapper au creuset.

Par contre, les châsses sont assez peu importantes. Une, qui est très commune, puisqu'elle est en cuivre et décorée sur un seul côté par neuf bosses, posées trois par trois, dont sept, reliées par des lignes saillantes, forment une sorte de marelle incomplète ou mieux de *rai*, est particulièrement curieuse et de forme plus que rare. Elle est plate, étroite, un peu plus large en bas qu'en haut et garnie sur ses deux petits côtés d'un anneau à passer une suspension. C'est un reliquaire de voyage à porter soit sur la poitrine, soit au côté à un cordon en bandoulière, comme plus tard une cartouchière ou une giberne. Dans sa condition toute vul-

gaire, la forme insolite de cette petite châsse lui donne un intérêt très particulier.

Une autre châsse en champlevé, où les fonds seuls et les ornements sont émaillés, tandis que les personnages, laissés en épargne, sont seulement dessinés par des traits gravés, et où leurs têtes, sur le côté long, sont rapportées et en relief, est en soi curieuse, mais ici surtout, parce qu'elle a donné lieu à une interprétation qui me paraît erronée.

La scène d'en bas est une scène de martyre; celle d'en haut, un ensevelissement. A droite, à côté d'un autel, sur lequel il y a une croix, des chandeliers à pied et un ciboire, un sicaire coupe d'une épée la tête d'un personnage mitré et nimbé de bleu qui ouvre les bras; en haut, la main divine, qui sort du ciel et derrière laquelle est le nimbe crucifère à fond rouge. Au milieu, un personnage tombant à terre va recevoir un coup de hache; un second, agenouillé, attend le coup de hache d'un troisième bourreau. A gauche, un chef, portant un bouclier et l'épée nue, préside à la scène.

Le morceau du haut, qui forme l'une des deux pentes du toit, offre au centre un tombeau dans lequel deux personnages vont déposer un corps enveloppé dans un long suaire. Un évêque, mitré, crossé et nimbé, bénit de la main droite; avec lui, un saint diacre tenant un livre et nimbé. A droite et à gauche, deux acolytes tenant un chandelier.

Sur les petits côtés sont deux personnages jeunes et à longue robe. Le côté comme le toit de la partie postérieure ne sont décorés que de cadres plats dans lesquels s'enchâssait une glace.

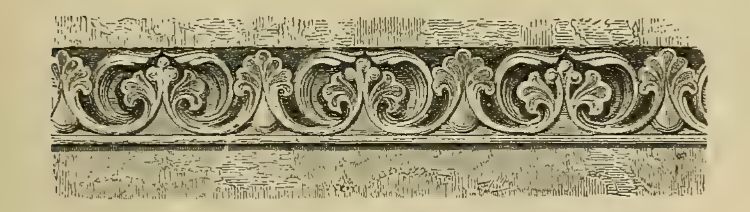
On a dit, on dit presque encore — comme Thomas Becket, dont le nom reviendra forcément tout à l'heure, est venu à Sens, — que cette châsse, qui, du reste, ne se trouve pas dans l'ancien inventaire et ne provient pas originairement du trésor, où elle n'est entrée que de notre temps, représente le meurtre de l'archevêque de Cantorbéry. Si cela était, ce serait un monument bien précieux, mais on oublie que Thomas Becket n'a nullement été décapité; lorsque le roi d'Angleterre l'a envoyé tuer au pied de l'autel, il a été *meurtri* à coups d'épée, ce qui est fort différent, et il n'y a pas eu deux autres décapitations en sus de la sienne. Le seul de ses acolytes qui soit resté à côté de lui a été seulement blessé. Pour une scène réellement contemporaine et très connue, car le sujet n'aurait été fait à Limoges que sur commande, la variation et la paraphrase seraient vraiment par trop fortes.

Il faut, je crois, s'en tenir à une explication beaucoup moins romanesque. Il doit s'agir là de l'antique martyre de saint Denis. Comme la légende en fait le premier évêque de Paris, on le représente en évêque

et à l'autel. Ses deux compagnons, qui ne sont pas décapités par l'épée, mais par la hache, selon la hiérarchie, doivent être saint Rustique et saint Éleuthère, martyrisés avec lui. Puisqu'on représente, sur le seul des deux grands côtés qui ait eu un sujet, et son martyre et son ensevelissement, les deux jeunes saints qui sont répétés sur les petits côtés peuvent parfaitement être une nouvelle représentation de Rustique et d'Éleuthère à l'état triomphant de béatitude; ils ne prennent pas pour cela le pas sur le personnage principal, qui garde son rang par la place et l'espace qui lui sont donnés. C'est beaucoup plus simple; il y a donc beaucoup de chances pour que ce soit plus vrai.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

(*La suite prochainement.*)



L'EXPOSITION

DES

ŒUVRES DE M. BASILE VERESCHAGIN



Il est toujours fort intéressant d'étudier un nouveau venu, de rencontrer dans ce vaste domaine de l'art un coin inexploré et un tempérament inattendu. C'est là un plaisir qu'un artiste russe, M. Basile Vereschagin, vient de donner aux amateurs de peinture. Il a exposé, durant quelques jours, au Cercle de la rue Volney, une série de tableaux qui ont tout aussitôt attiré l'attention sur son nom.

Jeune encore, M. Vereschagin a produit, à trente-sept ou trente-huit ans, une quantité considérable de tableaux presque tous réunis dans un Musée spécial à Moscou et que les Anglais seuls avaient été jusqu'ici appelés à juger, une première fois, au Palais de Cristal en 1873, une seconde fois en 1879, au South-Kensington. Le talent très varié de M. Vereschagin se plaît surtout à évoquer les souvenirs de voyages et les impressions des journées de guerre. Nous n'avons, à Paris, pu juger des tableaux rapportés par lui de son voyage au Turkestan que par des photographies exécutées à Munich. Elles donnent l'idée d'œuvres curieuses et poignantes. Ce sont des combats dans la poussière, des massacres tragiques, de terribles amas de têtes coupées ou de crânes, des trophées saignants, des prisonniers descendus, vivants, au fond d'un puits infect à Samarkande. Tout cela a été *vu*, pris sur nature, et ces toiles, qui ne sortiront plus de Moscou, ont la valeur de documents historiques.

A Paris, M. Vereschagin nous a montré la collection de ses *Impressions de voyage aux Indes*, cent cinquante tableaux environ, d'une dimension généralement petite, panneaux exécutés pour la plupart aux Indes mêmes, devant ces lacs sacrés ou ces temples hindous que l'artiste reproduit avec une fidélité scrupuleuse. Rien de plus attirant au double point de vue ethnographique et architectural que ces palais et ces quais de marbre, ces constructions bizarres où le difforme arrive au sublime, et ces types de lamas, de derviches et de fakirs. M. Paul Mantz émettait naguère le vœu que la collection de ces admirables mosquées nous fût conservée comme modèles à offrir à nos architectes. Il y avait, en vérité, pour les artistes, une étude à faire de ces colonnades étranges, de ces silhouettes de villes reflétées avec leurs dentelures exquisses par l'eau endormie des lacs bleus, de ces salles d'audience des grands Mogols, à Delhi, de cette *Perle-Mosquée* d'Agra. Le peintre, avec sa couleur vigoureuse ne reculant point devant la crudité pour arriver au vrai, à l'impression ressentie, nous montrait là des vues de l'Inde plus exactes que des photographies. Pour la première fois, la peinture arrivait à rendre, avec une précision singulière, les fantaisies, les caprices séduisants et barbares de l'architecture de ces temples et de ces palais quasi fantastiques, aux blancheurs de marbre et de neige, aux couleurs rosées ou bleuâtres. A côté des Indes légèrement fantaisistes et improbables de Tournemine, nous avions ici l'Inde véritable rapportée dans de petits cadres par un voyageur qui avait exécuté sur place ces études si nettes et si volontairement poussées.

C'est surtout dans la traduction littérale de ces paysages et de ces monuments d'Asie, dans l'exécution serrée de ces types d'Hindous que le rare talent de M. Vereschagin nous a frappé. On sent qu'il a passé par l'atelier de M. Gérôme et que la science de dessin de M. Bida l'a préoccupé ; mais il n'imite personne. C'est, avant tout, un indépendant qui tient à peindre ce qu'il a vu comme il l'a vu. Il enlèvera, par exemple, sur un ciel d'un bleu intense, un perroquet d'un vert d'émeraude perché sur un toit rose et la vision de ces colorations asiatiques, parfois brutales, passée sur la toile avec toutes ses oppositions et ses heurts de tonalités.

Dans l'*Entrée du prince de Galles à Jeypur* comme dans la *Mosquée du grand Mogol à Delhi*, M. Vereschagin agrandit son cadre et change sa manière. Le sentiment décoratif de ces deux tableaux est frappant. Les harmonies marmoréennes de la *Mosquée* remplissent une vaste toile blanche pleine de silence. Quelques vêtements de gens agenouillés, quelques babouches de cuir vert ou jaune déposées au bas des marches rompent seuls cette espèce de symphonie en blanc. Il y a là une vérité par-

ticulière et puissante qui séduisait beaucoup le prince de Galles, visitant à Londres l'exposition de M. Vereschagin et retrouvant ses propres impressions dans les tableaux du peintre et surtout dans cette *Mosquée* de marbre.

Les éléphants aux oreilles ornées de rinceaux multicolores, promenant le prince de Galles à travers les rues de la ville de Jeypur, toute peinte en rose par l'ordre du rajah, laissaient aussi comme le souvenir d'une vision grandiose. Mais de ces grands tableaux le plus original —, peut-être le plus inquiétant et le plus remarquable est ce *Mangeur d'homme*, ce tigre silencieusement accroupi auprès d'un palmier et dévorant tranquillement le cadavre d'un pauvre diable d'Hindou aplati sur le sable, d'où monte, dans le ciel bleu, une vibration de lumière et de chaleur.



MAHRATTE.

(Dessin de M. Vereschagin.)

Cette série de tableaux du peintre russe semblait comme un album de voyage au Thibet, à Cachemire et à l'Himalaya. Une autre partie de l'exposition de M. Vereschagin donnait la sensation même de la guerre, de cette guerre turco-russe des bords du Danube où l'artiste fut, dans des circonstances tragiques, grièvement blessé. Aux Indes, on retrouvait le voyageur dans l'artiste; à Chipka on rencontre le philosophe dans le peintre. M. Vereschagin a, en effet, exprimé avec une amertume singulière et une virilité rare la farouche horreur de la guerre. Il en a dégagé non pas le côté triomphal, plein d'éclat et de fanfares, qui n'est que passager dans ces tueries, mais bien le côté douloureusement humain, la souffrance lente, l'ensevelissement des morts, la bénédiction d'un tas de cadavres, placés côte à côte, par un pope, le pillage d'un champ de bataille par les vainqueurs dépouillant les morts et se parant avec une joie brutale de leur défroque tachée de sang. M. Vereschagin a-t-il à représenter le général Skobelew vainqueur et passant au galop devant le front des troupes après la prise de Chipka, il mettra les vivants

au second plan et les morts au premier, les pauvres morts tombés dans la neige et tordus par la gelée, les morts mutilés et sourds à ces hurrahs de victoire. Au-dessous d'un tableau qui représente une sentinelle russe enveloppée d'un linceul neigeux et disparue sous les flocons amoncelés, il écrira ironiquement sur le cadre, en caractères russes, ces paroles du rapport du général Radetzky au général en chef : « *A Chipka, tout est tranquille* ». Tranquillité de cimetière.

Les croquis de M. Basile Vereschagin qui accompagnent cet article donnent une idée du peintre de l'Asie. Ils représentent, l'un, une jeune femme de Bombay, l'autre, un Indien Mahratte. Mais il faudrait voir les tableaux mêmes de la guerre du Turkestan pour juger de la valeur de ces *impressions* rapportées d'Orient et exécutées à Maisons-Laffitte. Certain tableau qui résumait à la fois la manière artistique et la préoccupation philosophique de M. Vereschagin n'existe plus. Il représentait un cadavre de soldat russe abandonné dans une plaine du Turkestan et déjà menacé et rongé par les corbeaux. Le pauvre mort, étendu raide dans ses vêtements de toile blanche, serrait encore de sa main quasi momifiée, brûlée du soleil, le canon inutile de son fusil, tandis que le vol des oiseaux noirs faisait comme une auréole funèbre au-dessus de son crâne. Le général Kauffmann, commandant en chef l'expédition de Khiva, dit brusquement au peintre en apercevant cette toile macabre : « C'est là un tableau impossible. L'armée russe n'a jamais abandonné un seul cadavre aux oiseaux du ciel. » M. Vereschagin ne répondit mot, prit son tableau et le brûla. Il n'en reste qu'une photographie.

Depuis, l'artiste a repris son idée en peignant le cadavre d'un soldat turc tombé devant les tranchées pleines de neige, à reflets bleus, de Plewna, et, sur ses bottes jaunes et usées, portant déjà le corbeau qui va lui fouiller la chair et lui vider les orbites. Encore une fois, M. Vereschagin laisse à d'autres les rouges ivresses de la poudre. Il a étudié la guerre en pleine action, sous le feu de l'ennemi, à côté des mourants et des morts, et ses tableaux, traités avec entrain, sont les plus intéressants documents que puissent étudier nos peintres de batailles.

Le nom de M. Vereschagin, populaire à Pétersbourg, à Moscou, à Munich, et connu seulement à Paris de quelques amateurs, attirera désormais l'attention et la sympathie de la critique, et nous retrouverons sans doute désormais le jeune maître russe aux Salons annuels ou dans les expositions particulières, puisqu'il s'est une première fois décidé à montrer au public des peintures qu'il enfermait, en quelque sorte, systématiquement dans le demi-jour de l'atelier.

JULES CLARETIE.

UN SCULPTEUR PROVINCIAL

PIERRE VANEAU

ET

LE MONUMENT DE JEAN SOBIESKI

I



L y a quelque temps, en faisant une excursion artistique dans le Velay et l'Auvergne, j'eus la bonne fortune de trouver sur ma route une partie de l'œuvre considérable d'un sculpteur du XVIIe siècle, complètement inconnu hors de cette région, et qui a nom Pierre Vaneau. Je rencontrai un peu partout, dans les châteaux et les églises, au Puy, à Brioude, à Saint-Bonnet-le-Château, à Pradelles, à Brassac, des travaux de sculpture sur bois très importants, exécutés par lui, ou qui lui sont attribués : chaires à prêcher, retables, devants d'autel, buffets d'orgues, bas-reliefs, statues, etc. Mais, parmi tout cela, quelques pièces particulièrement remarquables, provenant, me dit-on, d'un projet pour un tombeau de Jean III Sobieski, frappèrent vivement mon attention. En dehors de leur valeur artistique intrinsèque, elles présentaient un intérêt historique qui ne pouvait me laisser indifférent. Comment et à la suite de quelles circonstances singulières un artiste provincial, si inconnu qu'il n'en a jamais été fait mention dans aucun dictionnaire biographique d'artistes, dont le nom, lorsque j'en ai parlé pour la première fois aux critiques les plus versés dans l'histoire

de l'art français en province, a paru les frapper d'un étonnement plein de scepticisme, avait-il pu être amené à faire un tombeau d'une telle importance pour le grand roi polonais? Il y avait là à entreprendre une étude intéressante et curieuse, et des recherches promettant évidemment des surprises agréables. Je l'ai tenté. Beaucoup de points très importants sont restés obscurs pour moi; mais, à défaut de résultats complets, j'aurai du moins la satisfaction d'avoir pu appeler sur une œuvre et un homme presque inconnus l'attention des amateurs d'art et des historiens.

Le projet de monument en l'honneur de Sobieski par Pierre Vaneau, qui fait particulièrement l'objet de cette étude, n'est point un projet de tombeau, comme l'a écrit, dans une notice très succincte, consacrée à cet artiste, un historien du Velay, Mandet, et comme on le croit généralement d'après lui. Lorsque Jean III Sobieski mourut, en 1696, Pierre Vaneau était enterré depuis deux ans. Il n'a donc pu s'occuper du tombeau du héros polonais. En outre, la composition et les dimensions de l'œuvre répondent mieux à l'idée d'un monument destiné à être élevé sur une place publique, en commémoration d'un grand événement historique, qu'à celle d'un tombeau placé dans la chapelle d'une église. Or il est évident que ce monument devait être consacré particulièrement à rappeler le souvenir de la grande bataille de Vienne, en 1683, où Sobieski sauva la chrétienté de l'islamisme, et à honorer l'illustre guerrier. Après une longue enquête, j'ai pu en reconstituer l'ensemble par les fragments nombreux qui sont disséminés un peu partout, dans le Velay, en Auvergne, en Touraine, etc.

Le monument avait la forme rectangulaire. Sur un soubassement mesurant environ 3m,50 carrés se dressaient, aux angles, quatre statues de près de deux mètres de hauteur, figurant allégoriquement les peuples sur lesquels Sobieski avait remporté ses grandes victoires, les Russes, les Tartares, les Hongrois et les Turcs. La statue du héros polonais se dressait sur un piédestal placé au milieu. A ses pieds, sous son épée, venaient aboutir des chaînes, que portaient les quatre figures allégoriques. Sobieski, dans ce projet, porte le manteau royal et la couronne.

Le soubassement du monument était décoré de quatre bas-reliefs : deux de 2m,45 de longueur sur 1m,05 de hauteur chacun, placés sur les côtés et représentant, l'un, la défaite des Turcs sous les murs de Vienne, l'autre, l'entrée solennelle de Jean Sobieski dans cette ville; les deux autres, mesurant 1m,40 de longueur sur 1m,05 de hauteur, placés sur les faces, représentent, celui de devant, l'effigie (en médaillon) de Sobieski, et, celui de derrière, le couronnement de Sobieski par la Paix et

la Concorde. Le piédestal était également décoré de quatre bas-reliefs, d'une surface de 2m,18 de longeur sur 1m,32 de hauteur pour les côtés, et d'une surface de 1m,13 de longueur sur 1m,32 de hauteur pour les faces. Ces bas-reliefs représentent des compositions allégoriques se rapportant à la vie héroïque de Jean Sobieski. Nous les décrirons plus loin en même temps que les bas-reliefs du soubassement. Toutes ces sculptures, statues et bas-reliefs, sont exécutés en bois de noyer ou de chêne.

L'ordonnance architecturale n'est pas sans grandeur ; quant à l'œuvre sculpturale, elle dénote un grand artiste qui non seulement connaissait bien son métier et était fort habile, mais qui avait un véritable tempérament. Vaneau, dans ce monument, montre une entente parfaite des conditions de la statuaire. Ses figures sont bien campées, et leur profil se détache vigoureusement dans la lumière en lignes d'une grande fermeté. Il y a là quelque chose de *michel-angesque*. D'ailleurs, Vaneau nous paraît avoir étudié particulièrement le grand maître florentin ; une des statues rappelle même beaucoup, sans en être toutefois une copie, l'un des deux *esclaves* du Musée du Louvre, celui qui appuie son bras sur sa tête. Ces cinq statues sont actuellement la propriété de M. le marquis de Pruns, à Brassac (Puy-de-Dôme). Les bas-reliefs du soubassement et du piédestal sont également très remarquables.

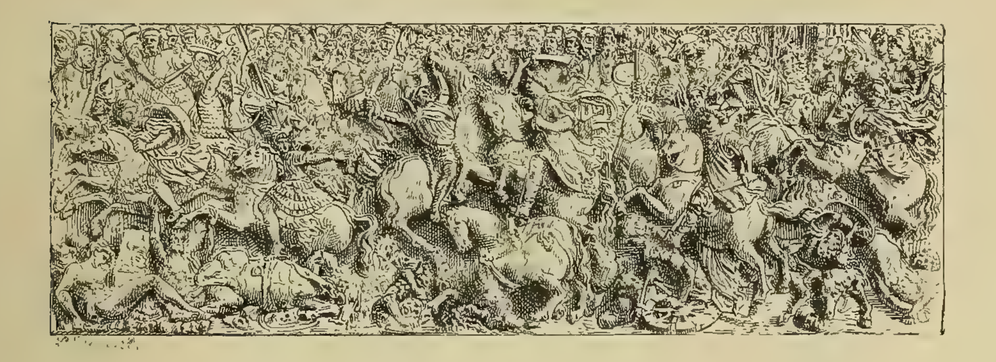
Je crois devoir, en raison de leur mérite exceptionnel et de leur intérêt historique, donner une description détaillée de ces compositions magistrales.

1° Bataille de Vienne. — La bataille est dans toute son action : mêlée ardente et terrible ; les groupes de combattants se heurtent furieusement ; au centre, Jean Sobieski, à cheval, s'apprête à assener un coup de son sabre sur la tête du grand vizir, Kara Mustapha, le chef de l'armée ottomane, qui tente de parer le coup mortel de son adversaire. Le héros polonais est suivi de son fils, le prince Jacques, qui combattit toute la journée à ses côtés, du duc de Lorraine, de Maximilien de Bavière et d'un enseigne qui, d'après l'historien Kochowski, accompagnait le roi, un panache attaché au bout d'une lance pour le faire reconnaître. De l'autre côté s'enfuient, sur leurs coursiers écumants, Tekeli, le commandant des troupes hongroises alliées aux Turcs, et les pachas de Bude et de Mésopotamie. Dans le fond, s'agite une véritable fourmilière de guerriers des deux partis. Le sol est jonché de cadavres, d'armes, de chevaux morts, de têtes coupées. Tout cela a une vie, un mouvement, une fougue extraordinaires. Et néanmoins la composition ne présente aucune confusion.

aucun enchevêtrement qui en rompent l'harmonie et l'équilibre. Certaines parties sont des morceaux de très grand style, notamment à gauche, dans l'angle bas du panneau, le cadavre d'un jeune homme nu, percé d'une flèche, un morceau tout à fait superbe. Sur la bordure du cadre on lit les deux vers suivants :

Castra licet triplici prostent circumdata vallo
Hac via magnanimo ferro patet invia regi.

2° Entrée de Sobieski a Vienne. — Les troupes de la chrétienté victorieuses vont faire leur entrée triomphale dans la ville délivrée, dont



LA BATAILLE DE VIENNE, BAS-RELIEF EN BOIS DE PIERRE VANEAU POUR LE MONUMENT DE SOBIESKI.

(Collection du comte Branicki.)

on aperçoit à droite du panneau les murailles et les monuments. Jean III Sobieski, la couronne sur le front, marche à leur tête, accompagné de son fils Jacques, des chefs allemands qui ont combattu avec lui, le duc de Lorraine, Maximilien de Bavière, Georges de Saxe, Louis de Bade, etc. Des soldats portent au bout de leurs lances des têtes d'ennemis. Sur le premier plan gisent des cadavres, des corps de chevaux tués et de malheureux blessés mourants, que des soldats ou les pieds des chevaux des triomphateurs achèvent. Le cadre porte les vers suivants :

Toto solus in orbe est
Qui velit ac possit victis præstare salutem.

Ce bas-relief, sans valoir toutefois le premier, est exécuté fort habilement et présente des parties très intéressantes. On pourrait s'étonner de ce que l'artiste a cru devoir donner à quelques personnages le costume

de guerrier romain. Cette singularité n'est point une erreur, et le sculpteur, en la commettant, n'a fait que se conformer à l'histoire. D'après l'écrivain polonais susnommé, pour ne citer qu'un seul exemple de ce fait, à la bataille de Vienne le fils de Sobieski portait un casque romain sur la tête et une cuirasse analogue sur le devant du corps.

3° La Glorification de Sobieski. — Un guerrier debout près d'un trophée d'armes, à gauche du panneau, personnifiant le Dieu de la guerre, et une femme dans la même attitude, la Renommée très vraisemblablement, ordonnent à la Paix et à la Concorde de déposer une couronne de laurier sur la tête de Jean Sobieski, hissé sur un pavois que supportent quatre prisonniers groupés dans des attitudes diverses. Le héros est revêtu d'un habit à la polonaise, sur lequel est jeté un manteau d'hermine ouvert sur le devant. Sa main gauche s'appuie sur un bouclier dont l'écusson porte ses armes. Sa main droite est posée sur la hanche. A gauche, sur le premier plan, est une figure de vieillard appuyé contre une urne renversée, figure qui personnifie le Danube, se remémorant les hauts faits accomplis sur ses rives. Un prisonnier tartare enchaîné lui forme pendant. Le fond du bas-relief est formé de panneaux surchargés de détails décoratifs sur lesquels se détache la façade de Saint-Pierre de Rome.

4° Sujet analogue. — En haut du panneau, deux figures allégoriques, la Gloire et la Paix, assises sur un rocher que supportent des esclaves enchaînés, soutiennent un médaillon représentant en buste Sobieski avec cette légende :

Divisque videbis
Permixtos heroas, et ipse videbitur illis.

Au-dessous, parallèlement, le Temps soutient un second médaillon représentant un jeune guerrier en costume du siècle de Louis XIV, portant un bâton de commandement. De l'autre côté est une figure d'Hercule assis. Au bas du panneau sont groupés, dans des attitudes diverses, quatre prisonniers enchaînés. Le fond est formé de panneaux décoratifs analogues à ceux du fond du bas-relief précédent.

Le second médaillon porte l'inscription suivante : *Vires nec tempora virtus sustinet.* Nous avons tout lieu de croire que le portrait qu'il contient est celui du comte de Soissons, plus tard le prince Eugène, qui fut nommé feld-maréchal à 24 ans, en 1687. Le comte de Soissons avait combattu à la bataille de Vienne aux côtés de Jean Sobieski. L'inscription

ci-dessus, faisant allusion à son jeune âge et à sa valeur, semble l'indiquer d'une manière assez plausible. Ce panneau est un des plus remarquables de la série. Les figures du haut sont du plus grand style. Sur la bordure se trouve gravé le vers suivant :

Artis opus quot Martis erit, quot prœlia palmæ.

Ces quatre bas-reliefs appartiennent à M. le comte Branicki et font partie de sa collection du château de Montrésor, près de Loches (Indre-et-Loire).



GLORIFICATION DE SOBIESKI, BAS-RELIEF EN BOIS DE P. VANEAU POUR LE MONUMENT DE SOBIESKI.

(Collection du comte Branicki.)

5° Figure allégorique, LA FORCE VICTORIEUSE, couchée sur des trophées d'armes et de drapeaux.

6° LA DÉFAITE DE L'ISLAM. — Sobieski à cheval, son épée à la main, accompagné de cavaliers, s'avance vers un soldat mourant, tenant à la main son turban, qui personnifie l'Islam vaincu. Au premier plan sont épars sur le sol des engins de guerre brisés, une hache d'armes, un carquois, un drapeau turc et une torche incendiaire. En haut du panneau formant cartouche une panoplie d'armes diverses et de drapeaux.

7° LA MORT DE L'ISLAM. — L'aigle polonaise, aux ailes déployées, arrache le cœur de l'Islam expirant, personnifié par un soldat dont les traits contractés et les membre crispés expriment l'agonie douloureuse, et

qui est étendu au milieu de cadavres mutilés et de têtes coupées. A un des angles supérieurs est un flambeau allumé, symbole de la foi, et au-dessous, à l'angle inférieur, un crocodile, symbole de la cruauté des Turcs. Un tapis oriental et des enseignes à moitié déployées forment le fond du panneau. Le cartouche est composé de drapeaux et d'aigles, dont une tient dans ses serres un glaive entouré de branches de laurier.

8° Un Hercule porte sur ses épaules un globe terrestre. Il foule aux pieds un drapeau turc, des turbans, des boucliers et des têtes coupées. Sur le cartouche est une aigle portant une massue dans ses serres.

Ces quatre panneaux sont ceux du piédestal; à l'exception de celui de *la Force victorieuse*, qui est la propriété de M. le comte Branicki, les autres appartiennent à M. le comte de Chaumeils- Lacoste, à Pradelles (Haute-Loire).

II

Voici à la suite de quelles circonstances un obscur artiste de province, inconnu très vraisemblablement de la cour de France, fut chargé d'exécuter un monument en l'honneur de Sobieski. Vaneau était le protégé et l'ami de l'évêque du Puy, Armand de Béthune, qui l'avait appelé auprès de lui, lorsqu'il fut nommé de Montpellier au siège épiscopal du Velay. Un frère de Mgr du Puy, François de Béthune, comte de Selles, ambassadeur de France en Pologne, avait épousé la sœur de la femme de Jean Sobieski, Marie-Casimire de la Grange d'Arquien, qui, après avoir été mariée à Jacob Radziwill, prince Samoiski, palatin de Sandomir, devenue veuve, convola en secondes noces, le 6 juillet 1685, avec Jean Sobieski, alors grand maréchal et grand général de Pologne. La reine Marie-Casimire avait sans doute entendu parler souvent du grand talent de Vaneau par son beau-frère, qui, pendant ses visites au Puy chez Mgr de Béthune, avait pu entrer en relations d'amitié avec le sculpteur velaisien. Lorsqu'il fut question d'ériger un monument commémoratif de la bataille de Vienne, on s'adressa à Vaneau par l'intermédiaire de François de Béthune. D'après Mandet, l'historien précité, qui a pris d'ailleurs le projet de monument exécuté par Vaneau pour un projet de tombeau de Sobieski, Vaneau fit au Puy le modèle de son œuvre en bois, et chargea un de ses élèves d'aller exécuter en Pologne, sur ce modèle, le monument définitif, qui devait être en marbre de Carrare; mais la difficulté de l'exécution fut telle que, quelques années plus tard, Vaneau dut se résigner, malgré son *grand âge*, à quitter le Puy pour aller aider son

élève. Il peut y avoir quelque chose de vrai dans cette assertion, restriction faite toutefois du « grand âge » de Vanneau, qui est mort à quarante ans. Quoi qu'il en soit, le projet en bois du monument de Jean Sobieski resta ou revint de Pologne au Puy, et devint la propriété de Mgr de Béthune.

A la mort de celui-ci, l'œuvre de Vaneau fut mise en vente. Mgr de La Rochefoucauld, ambassadeur près le Saint-Siége, acheta les cinq statues 15,000 francs, un prix assez élevé pour le temps et qui prouve en quelle haute valeur on les tenait déjà. Ces statues sont arrivées dans la famille de M. le marquis de Pruns par la succession du cardinal de La Rochefoucauld, qui avait marié sa sœur au bisaïeul du propriétaire actuel. En 93, l'œuvre a été un peu détériorée. On a brisé les chaînes, et l'on a essayé de détruire les statues. Quant aux bas-reliefs du piédestal, ils avaient été acquis par un membre de la famille de Chabron de Solilhac, qui était, paraît-il, un amateur d'art éclairé ; de là ils sont passés, par voie d'héritage maternel, en la possession de la famille de Chaumeil-Lacoste. Quant aux autres, appartenant à M. le comte Branicki, j'en ignore la filière de propriété.

Le projet du monument de Sobieski par Vaneau est une œuvre splendide, qui honore grandement cet artiste ignoré, et qui permet de le placer au premier rang parmi les sculpteurs du XVIIe siècle. Il est à désirer que l'on puisse en réunir dans un musée tous les fragments disséminés çà et là dans des collections privées et reconstituer ainsi dans son ensemble ce monument, incontestablement une des plus belles créations de l'art français en sculpture sur bois.

III

Vaneau a droit, d'ailleurs, à être tiré de l'injuste oubli ou plutôt de l'ignorance étonnante où il a été enseveli jusqu'ici. Son œuvre est considérable et de grande valeur. J'ai eu le plaisir, dans cette excursion artistique à travers le Velay et l'Auvergne, d'en admirer la majeure partie et d'avoir pu contribuer à faire restituer à cet artiste, avec documents inédits à l'appui, l'honneur d'un travail colossal qui, après le monument de Sobieski, est, à mon avis, jusqu'ici sa plus remarquable production. Vaneau a prodigué, au reste, dans ce pays, dans les châteaux et les églises, les productions de son talent souple et fécond.

A Brioude, l'église collégiale possède de lui un retable colossal

(5 mètres de hauteur), dans la chapelle de la Croix, et des fonts baptismaux.

Au Puy, dans la cathédrale, se trouvent un bas-relief représentant le *Martyre de saint André* (1m,60 de hauteur et de largeur), œuvre étonnante comme habileté d'exécution et d'un très grand style sculptural, un cadre de Christ d'un travail d'une délicatesse inouïe, quatre panneaux représentant la *Passion de saint Maurice*, deux autres panneaux représentant l'*Assomption de la Vierge* et une partie de la chaire à prêcher; dans la chapelle du couvent de la Visitation, un encadrement de tableau et deux bas-reliefs, *Saint Augustin en prière* et *Jésus-Christ chez Simon le pharisien*; à l'archevêché, autant qu'il nous souvient, un panneau contenant le portrait de Mgr de Béthune, son protecteur; enfin une *Déposition de Croix* dont nous donnons une reproduction.

Mandet, dans son *Histoire du Velay*, cite une ébauche d'un groupe colossal commandé à Vaneau par le cardinal de Polignac pour le palais des Quatre-Nations (palais Mazarin), qui ne fut point exécuté; on a perdu la trace de cette ébauche.

L'église d'Aurec (Haute-Loire) possède un retable de grandes dimensions et très remarquable, paraît-il, exécuté en 1688, d'après un manuscrit, par *Pierre Vaneau, sculpteur de Monistrol, pour le prix de 145 livres.*

Un érudit, le docteur Charreyre, médecin à Yssingeaux, me signale en outre trois statues en bois doré de 5 pieds et un reliquaire de 11 pouces, exécutés pour une chapelle de religieuses de cette ville, chapelle aujourd'hui détruite.

A Saint-Bonnet-le-Château (Loire), sur les confins du Forez et du Velay, dans la chapelle de l'Hospice, se trouve un devant d'autel représentant une *Cène*, d'un travail merveilleux, qu'après une comparaison minutieuse de chaque partie, et d'après l'analogie de la facture avec celle des autres œuvres authentiques de Vaneau, je n'hésite pas à attribuer à cet artiste.

A Brioude, dans la chapelle du couvent de la Visitation, est également un devant d'autel en bois doré, présentant une répétition de cette *Cène*. On conteste l'attribution que j'en fais à Vaneau. Je répliquerai qu'il existe *un prix fait*, daté du 6 septembre 1690, pour « un devant d'autel doré et travaillé de sculpture et sur le sujet de la scène (*sic*), pour l'autel des dames religieuses d'Yssingeaux » et qu'il est plus que probable que ce devant d'autel a été acquis ou enlevé, après la démolition de la chapelle du couvent, par les dames de la Visitation de Brioude, appartenant au même ordre que les religieuses d'Yssingeaux.

A la Chaise-Dieu, dans l'église abbatiale, on admire un buffet d'orgues

que je ne suis pas éloigné de croire de Vaneau. Le style des nombreuses statues, bas-reliefs et motifs décoratifs dont il est orné rappelle beaucoup celui des fragments du monument de Jean Sobieski. D'après des documents tirés des archives départementales, Vaneau est, avec un sculpteur de Cambrai, nommé François Tirman, l'auteur du buffet d'orgues de la cathédrale du Puy, dont la décoration présente beaucoup d'analogie



LA DÉPOSITION DE CROIX, BAS-RELIEF EN BOIS DE P. VANEAU.

(Cathédrale du Puy.)

avec celle du buffet d'orgues de la Chaise-Dieu. Le premier a été exécuté en 1683, et le second de 1692 à 1694. Serait-ce vraiment se montrer bien présomptueux de supposer que ces deux buffets peuvent être l'œuvre du même artiste? Jusqu'à preuve du contraire, nous le croyons sincèrement.

Il existe un panneau curieux de Vaneau, représentant un projet de tombeau pour un grand personnage que l'on prétend être Jean Sobieski. Il y a là évidemment erreur de personne pour les raisons précitées. Ce panneau, dont nous avons sous les yeux une photographie, est, à notre

avis, une fantaisie d'artiste passionné pour Michel-Ange. Toute la composition, assez considérable, est formée de motifs empruntés au plafond de la chapelle Sixtine. Les figures sont copiées exactement, comme attitudes, formes et physionomies, sur les figures des voussures et des pénétrations. Le personnage couché sur le cénotaphe n'est point, d'ailleurs, Jean Sobieski. Nous ne retrouvons point sur son effigie les traits du visage du héros polonais. Ce panneau fait penser à ces boutades de poètes qui se distraient un instant de leurs travaux à pasticher un fragment de Lamartine ou de Victor Hugo. Il serait puéril ou de mauvaise foi de lui attribuer un autre caractère. Le talent original et bien personnel dont Vaneau a fait preuve en maintes œuvres écarte, d'ailleurs, tout soupçon de plagiat.

Après le monument de Jean Sobieski, l'œuvre la plus complète et la plus remarquable de l'artiste velaisien est le retable de la chapelle de la Croix de Saint-Julien de Brioude. Ce retable, de 4 mètres de hauteur environ, est formé de quatre colonnes d'ordre corinthien, soutenant un fronton surmonté de deux têtes d'anges dans une gloire. Au centre est le Christ en croix, grandeur naturelle. A ses pieds, de chaque côté, se tiennent assis, dans des attitudes diverses exprimant la douleur, saint Jean et saint Joseph d'Arimathie. Dans l'entre-colonnement est, d'un côté, la Vierge, de l'autre, une sainte femme. En dehors des colonnes, sur des piédestaux en contre-bas, sont placées deux autres statues, représentant Marie-Madeleine et sainte Marthe. La base de la croix est formée par un rocher surmonté de trois têtes d'anges en adoration et dans lequel est une excavation qui renfermait autrefois un morceau de la vraie croix, rapporté de Jérusalem en 1234. Le devant de l'autel est orné d'un grand panneau ovoïde représentant Élie dans le désert, et d'un autre panneau inférieur sur lequel est représenté un chanoine en prière, le donateur de ce retable, Hugues de Colombes, prévôt du chapitre de Brioude. Il y a deux ans, on ignorait le nom de l'auteur de cette œuvre superbe; à la suite de la découverte d'une pièce de comptabilité[1], dans les archives

1. *Extrait de ce document:* 29 mai 1693. Prix fait du retable de la Chapelle de la Croix de l'église Saint-Julien de Brioude, sculpté par Vaneau, sculpteur de monseigneur de Béthune, eveque du Puy. Veritable évènement dans l'année 1693 et dans la 2e moitié de l'année 1694.

Du vendredy vingt neuf may mil six cent quatre vingt treize, chapitre ordinaire a esté tenu dans la Chambre des comptes au son de la cloche, en la manière accoustumée, auquel ont assisté messieurs le prevost de la Richardie, du Chéry, de Volivier, Duirot, de la Farge, d'Albon, de Séverac, d'Ouradour, de la Rochette, du Crozet, de Fontanges, de Vilaret, de la Volpilière, de la Richardie, de Montgon, théologal, tous

d'un notaire de Brioude, pièce inédite qui m'a été obligeamment communiquée, le lendemain de sa mise au jour, par la personne qui en a eu la bonne fortune, la date exacte de l'exécution et le nom de l'auteur sont connus. Vaneau a sculpté ce retable de 1693 à 1694. Une enquête minutieuse faite dans les archives municipales et départementales de la Haute-Loire nous ferait certainement connaître l'authenticité d'un certain nombre d'autres œuvres importantes qui se trouvent disséminées dans des églises et des châteaux de la région.

Contrairement à ce que dit Mandet dans son *Histoire du Velay*, Vaneau n'était point d'origine flamande. Il est né à Montpellier, le 31 décembre 1653. Je possède un extrait de son acte de naissance. Il est peu probable également qu'il faisait, comme l'ajoute cet écrivain, partie de la suite de Mgr Armand de Béthune, lorsque le jeune prélat fit son entrée solennelle au Puy, le 20 mars 1663. A cette date, Vaneau n'avait que dix ans. Très vraisemblablement il n'aura rejoint son protecteur qu'après avoir terminé ses études à Montpellier, qui, à cette époque, était un centre artistique plus important que le Puy, et peut-être à Tours, car Vaneau a eu des relations dans cette ville, à en juger par les termes d'une lettre de lui qui m'a été communiquée. Quoi qu'il en soit, Vaneau était déjà à Monistrol dès 1680, et il avait son atelier de sculpture et ses appartements dans le château de cette ville, que les évêques du Puy habitaient fréquemment [1].

Il se maria à Monistrol et eut de ce mariage quatre enfants, dont l'aîné Louis suivit, dit Mandet, la carrière artistique de son père; mais l'assertion sur ce point, de l'historien du Velay, est encore inexacte. Louis Vaneau figure, dans les procès-verbaux des États du Velay (années 1719, 1749 et 1754), soit comme substitut du receveur triennal du diocèse, soit comme premier consul nommé par le roi. Vaneau fonda au Puy une école

chanoines, comtes de l'église roïale de Saint-Julien de Brioude, capitulairement assemblés, y presidant monsieur de Colonges, prévost, qui a exposé pour premier point.... .... et dernier point est que le sieur prévost nous raporte un prix fait par-devant notaire qu'il a donné au *sieur Vaneau,* maistre sculpteur de monsieur l'evesque du Puy, pour faire un retable à l'hautel de la *Chapelle de la Croix,* de bois de noyer, pour le prix de *huit cent cinquante* livres, suivant le dessain qui en a esté fait. Nous remonstre le d. sieur prévost qu'il est obligé après son decès de paier la somme de trois cents livres à la Secrestie suivant l'arrêt de reglement de l'année 1633 et d'en donner caution pendant sa vie, et comme il a fait faire cest ouvrage en vüe de se libérer de la somme de trois cens livres, vous prie et vous requiert de l'en décharger et de luy en donner quittance lorsque le prix fait sera exécuté et par luy payé. Et le dit sr Prevost s'estant retiré.......... ....

1. Communication de M. Charreyre, d'Yssingeaux.

de sculpture et forma quelques élèves; mais il n'est point exact de faire figurer parmi ceux-là, ainsi que l'ont fait Mandet et après lui les quelques érudits qui se sont occupés incidemment de Vaneau, Robert Michel, le grand sculpteur de Ferdinand VI d'Espagne et de Charles III, qui dirigea pendant de longues années l'école de sculpture de Saint-Ferdinand. Michel avait quitté le Puy, sa ville natale, en 1640; or Vaneau n'était pas encore né à cette époque.

Vaneau est mort au Puy à l'âge de quarante et un ans, emporté, croit-on, par une épidémie de peste. Voici le texte de son acte mortuaire, inédit et ignoré jusqu'à ce jour :

« Le même jour (27 juin 1694) M. Pierre Vanot (*sic*) sculpteur agé d'environ 40 ans de la ville de Montpellier a esté enterré dans l'église de Ste Catherine decedé le meme jour a l'evesché ont assisté à son convoy Mr Etienne Lefauxguentx directeur et curé de l'eglise St George St Agrève et Mr Estienne Pelisse p^re^ et vi^re^ de la même église soubsignés. » (Archives du Puy.)

A l'exception de quelques rares pièces découvertes çà et là dans les archives départementales ou dans des études de notaire, les documents sur la vie de Vaneau font défaut; mais il nous reste son œuvre en grande partie, et cet œuvre est celui d'un grand artiste, supérieurement doué et qui, dans un milieu plus expansif et plus artistique que celui d'une petite ville de province reculée, aurait conquis un nom célèbre, à l'égal peut-être de ceux des Jean Goujon, des Germain Pilon, des Anguier et des Puget.

MARIUS VACHON.



LES

DERNIÈRES ŒUVRES DE WILLIAM UNGER[1]

La *Gazette des Beaux-Arts* a toujours suivi avec la plus vive et la plus constante attention les travaux du graveur viennois William Unger; elle a toujours été trop jalouse de son influence dans le domaine de la gravure pour ne pas se préoccuper des efforts sérieux de l'art étranger. M. Unger occupe une toute première place, et, sans vouloir chercher des comparaisons dans notre école, nous devons constater que bien peu d'aquafortistes peuvent se présenter avec un bagage aussi riche, aussi robuste, aussi varié que le sien. Il y a quelques années, alors que M. Unger débutait, on aurait pu douter de ses destinées, si l'on s'était fié au sourire sceptique de quelques-uns de nos jeunes artistes. Aujourd'hui, M. Unger est un maître incontestable et incontesté : ses preuves sont faites.

La *Gazette* a rendu compte déjà de la première partie du colossal et magnifique recueil dont la publication a été entreprise par l'éditeur de tant de somptueux ouvrages, M. W.-A. Sijthoff, de Leyde. Cette première partie comprenait sept livraisons. Celle qui a paru récemment et dont nous rendons compte en contient un même nombre, mais elle est peut-être plus importante et d'un intérêt plus divers. Le talent d'aquafortiste de M. Unger, en pleine possession de lui-même, s'y montre dans toute l'abondance de ses moyens d'interprétation, dans toute la souplesse et la force de ses ressources.

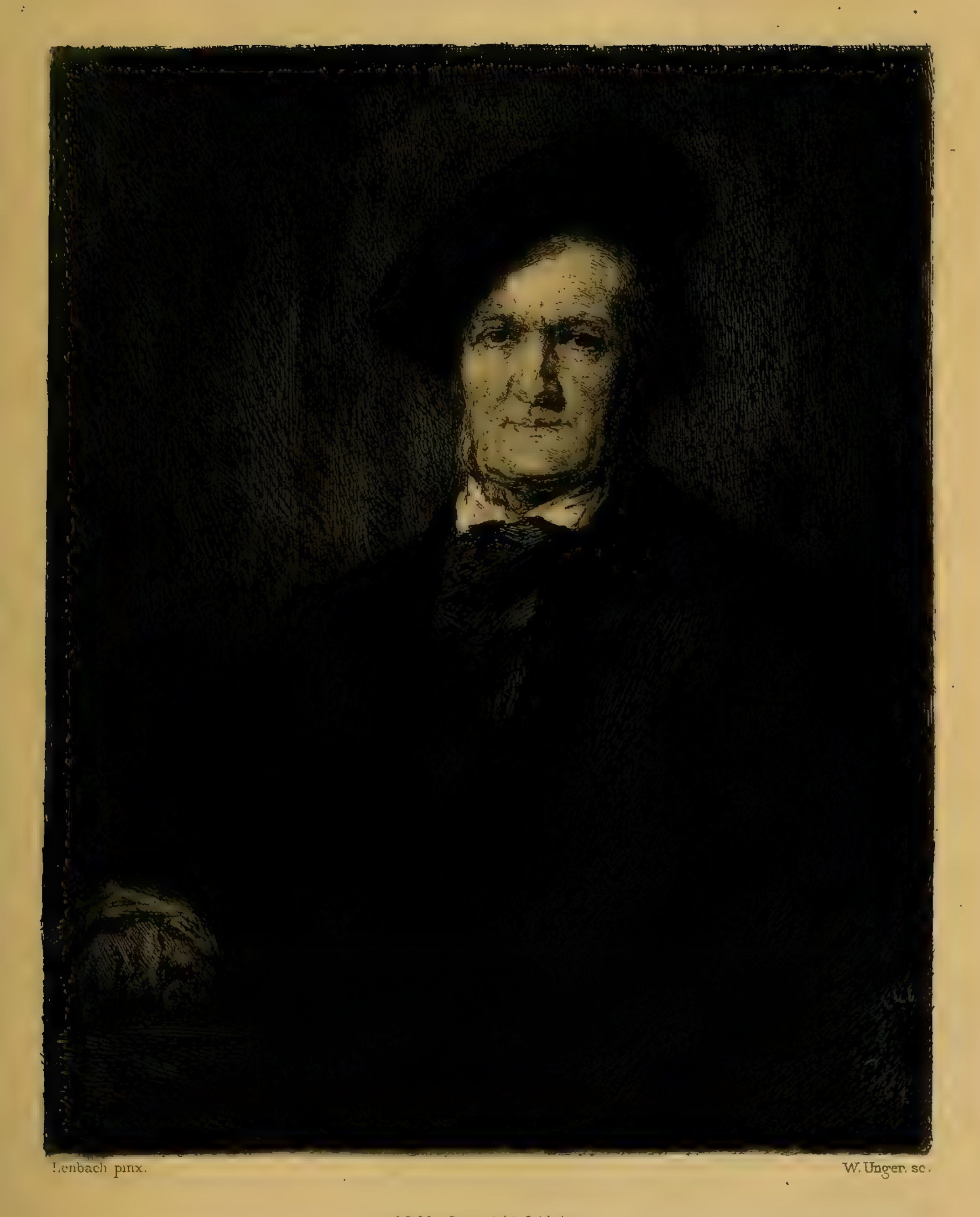
Nous venons de dire que c'est un recueil. En effet, les volumes de

1. *Les Œuvres de William Unger*, eaux-fortes d'après les maîtres anciens et modernes, commentées par M. C. Vosmaer (2e partie). Leyde, Sijthoff, 1879. 1 vol. gr. in-folio de 70 planches, avec texte.

M. Sijthoff sont une réunion des œuvres de l'artiste parues pour la plupart antérieurement, en Hollande, en Allemagne, en Autriche, à diverses époques et dans divers formats, exécutées séparément ou pour des publications spéciales, comme la Revue de Leipzig, de M. de Lützow, ou les grands catalogues de ventes. Mais chaque planche est ici expliquée, commentée par un texte de M. Vosmaer, texte plein de renseignements précis et intéressants sur l'œuvre peinte ou dessinée, le sujet, le personnage représenté, le peintre lui-même, et sur la traduction gravée de M. Unger.

L'impression, sur papier fort de Hollande, fait un réel honneur à M. Sijthoff. Quant aux planches, leur tirage, dirigé par M. Unger lui-même, est de la plus grande beauté. C'est ainsi que nous comprenons le soin qui doit être apporté à cette besogne, beaucoup plus difficile et beaucoup plus délicate qu'on ne le croit généralement, de l'impression de la gravure en creux. C'est une tradition qui, chez nous, écrasée par le poids d'une production immense, incessante et, hélas! souvent inférieure, tend à se perdre. La masse des petits travaux courants nuit aux travaux sérieux. Cette concurrence à toute vapeur, cette fièvre de production quand même qui s'est emparée de la librairie parisienne, est tout au détriment des travaux soignés. Nous ne voulons pas dire qu'on ne soit pas capable, qu'il n'y ait pas encore beaucoup de gens capables de faire très bien; mais on commence à le vouloir trop peu souvent : public, artistes, éditeurs, imprimeurs deviennent moins exigeants. C'est le résultat fatal d'une production pléthorique. On ne se préoccupe plus assez — et nous-même savons toutes les luttes qu'il faut soutenir à ce propos — de la variété et de l'appropriation des papiers à la nature de la planche, de la diversité des tons d'encre, des fluidités et des colorations qu'un mélange bien choisi peut ajouter à une épreuve. Nous avons été très raffinés en France; nous tendons à ne plus l'être assez. Nous avons été les seuls et nous sommes encore les plus habiles tireurs de burins et d'eaux-fortes, grâce à la vieille suprématie de notre école de gravure; mais il n'est pas inutile de sonner la cloche d'alarme, puisque l'occasion s'en présente. Prenons garde aux Anglais, qui attirent nos bons ouvriers, aux Belges, qui étudient avec soin nos procédés, aux Allemands et aux Autrichiens, qui font de continuels efforts pour gagner du terrain.

En Autriche surtout, des résultats excellents, nous dirons même admirables, sont acquis, grâce à un milieu favorable, aux progrès de la gravure, secondée, d'une part, par le talent de M. Unger, de l'autre, par les encouragements officiels, qui s'identifient en quelque sorte avec



Lenbach pinx. W. Unger sc.

RICHARD WAGNER.

Gazette des Beaux-Arts Imp. Vve A. Cadart Paris.



l'honorable et sympathique surintendant des beaux-arts de l'empire, M. le comte de Crenneville; entraînée plutôt que contrariée par l'expansion magnifique du *Geographischen Militär-Institut*, dont les travaux héliographiques l'emportent certainement sur tout ce qui se fait ailleurs, même chez nous, qui nous faisons cependant honneur de gens bien habiles. Le recueil des eaux-fortes de M. Unger, édité par M. Sijthoff, est là pour témoigner de ce grand courant de production. Celles-ci valent non seulement par leur mérite propre, mais aussi par la façon dont elles sont présentées. Grasses ou sèches, brillantes ou mates, noires ou blondes, puissantes ou légères, sourdes ou vibrantes, leurs tonalités sont voulues. C'est ce qu'a toujours poursuivi notre illustre aquafortiste, M. Jules Jacquemart, un maître hors page; c'est ce que cherche très visiblement M. Unger.

Cette seconde partie des *Œuvres de William Unger* comprend 70 numéros. Plus variée peut-être que la première, elle embrasse tous les styles et toutes les époques, mais particulièrement l'art contemporain et le genre proprement dit. Le défilé des maîtres modernes de l'Allemagne est complet : Menzel, Lenbach, Makart, Kaulbach, Richter, Schreyer, Gebhardt, Munkacsy, Pettenkofen, Passini, Nettel, etc., passent sous la pointe enthousiaste de M. Unger.

Ce qui charme précisément dans le talent de M. Unger, ce qui entraîne, c'est cette ardeur qui ne se dément pas, qui même semble croître, cette conviction vigoureuse, quelquefois un peu lourde, qui marque chaque interprétation d'une sorte d'autorité; c'est aussi cette grande liberté du travail qui s'approprie aux maîtres les plus differents, cette chaleur de pointe qui s'est allumée au contact de Rembrandt et répand sur toute l'œuvre du graveur viennois de profondes et lumineuses clartés.

Nous eussions voulu accompagner notre travail d'une de ces scènes de genre où se révèle si bien la souplesse de talent de M. Unger, par exemple, l'*Attelage valaque* de M. Schreyer ou l'*Honneur vengé* de M. d'Angeli; nous nous sommes cependant fixé au *Portrait de Richard Wagner*, d'après Lenbach, en raison du mérite de l'œuvre, de la beauté de la reproduction et de la célébrité du personnage représenté.

Nous n'avons pas à louer le talent de M. Lenbach. On n'a pas oublié sans doute l'admirable *Portrait de Döllinger* qui figurait au Champ de Mars en 1878. Le portrait de Wagner est plus célèbre encore dans l'œuvre de M. Lenbach. C'est un morceau d'une puissance extraordinaire, idéalisé et un peu adouci dans les accentuations anguleuses du modèle, mais cependant d'une vérité saisissante. Comme le fait remar-

quer avec justesse M. Vosmaer, M. Lenbach, en le peignant, s'est inspiré de la méthode de Rembrandt d'éclairer la tête d'une vive lumière et de noyer le reste dans la pénombre. La figure est pétrie sous les accents lumineux; le modelé est généreux, solide, la volonté, une volonté redoutable, s'accuse dans la bouche; la vie éclate dans le regard humide et brillant; la pensée rayonne dans la blancheur du front.

Quelque opinion qu'on puisse avoir chez nous de l'homme, qui, chez Wagner, nous le reconnaissons, n'est rien moins que sympathique, il serait enfantin de nier aujourd'hui son génie, ou du moins le génie qu'il a fait resplendir dans certaines parties de ses œuvres, et de traiter l'auteur du *Tannhauser*, du *Lohengrin* et de *Tristan* avec le dédain aimable qui l'accueillit lors des fameux concerts des Italiens, en janvier 1860, encore moins avec la prévention violente qui signala les mémorables représentations du *Tannhauser* à l'Opéra. Le nom de Wagner a le droit de sonner désagréablement à nos oreilles; ses œuvres appartiennent à l'art, de même la gravure de M. Unger que nous joignons à ce petit article, et qui viendra sous les yeux de nos lecteurs presque en même temps qu'auront lieu les exécutions du *Lohengrin*, sous la direction de M. Pasdeloup, au Cirque d'Hiver.

LOUIS GONSE.



JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE)



Le vingt-sixième, étant allé chez le Cavalier, j'ai su, arrivant chez lui, que le Roi avait donné à M. Colbert la charge de trésorier de l'ordre[2] qu'avait M. de Nouveau[3], et que le duc de Mantoue[4] était mort. Le Cavalier a travaillé à son buste tout le matin sans qu'il soit venu personne. L'après-dîner, M. le Nonce et l'ambassadeur de Venise sont venus le voir. La Reine, quoiqu'elle eût dit qu'elle viendrait, n'est point venue. Le soir, nous sommes allés aux Feuillants. Le Cavalier, après avoir été quelque temps à genoux, est tombé dans une faiblesse, et il a été contraint de s'aller asseoir sur les marches près du balustre de l'autel. Au retour, ne pouvant se tenir en pied, on l'a conduit sur son lit; il m'a néanmoins dit que ce ne serait rien, et je l'ai quitté.

Le vingt-septième, il a travaillé le matin et le soir au buste du Roi, et le seigneur Mathie au dessin de la maison de M. de Lionne. M. le Nonce est venu, et ensuite M. d'Albon[5], le comte de Gramont et Mme de la Baume. M. le Nonce, la prenant pour Mme de Monaco[6], lui faisait de grands compliments,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 316; t. XVII, p. 71; t. XIX, p. 283, et t. XX, p. 273 et 447.

2. Du Saint-Esprit.

3. Hiérôme de Nouveau, surintendant général des postes, était mort deux jours auparavant, le 24 août.

4. Charles II.

5. Gilbert-Antoine d'Albon, comte de Chazeul, chevalier d'honneur de Madame; mort en 1680.

6. Catherine-Charlotte de Gramont, femme de Louis Grimaldi, prince de Monaco.

qui ont cessé quand on lui a dit qui elle était. Le soir, l'on a été chez Benoît, pour voir ses portraits de cire, mais l'on ne l'a pas trouvé ni personne à sa maison. J'avais dès le matin demandé au Cavalier si je le ferais avertir de s'y trouver, et il m'avait dit que non.

Le vingt-huitième, il a au matin travaillé à l'ordinaire. Sur les deux heures, M. Colbert est venu, que le Cavalier dormait encore. Il avait le cordon bleu et a dit au signor Mathie qu'on n'avait point encore travaillé, pour ce qu'il avait eu beaucoup d'affaires pour ce sujet, montrant la croix du Saint-Esprit. Il a fait accueil au signor Paule, qui lui a demandé s'il irait éveiller son père. M. Colbert lui a dit que non. Cependant je lui ai parlé d'une affaire particulière dont il m'a dit de lui donner un mémoire, puis il s'en est allé.

Le soir, M. de Ménars est venu ; il a fait apporter un petit tableau d'*Annonciation,* pour le montrer au Cavalier. Après l'avoir vu, il a dit qu'il était de l'Albane. Il lui en a demandé un mot d'écrit de lui, qu'il lui a donné et a ajouté : *Mi piace assaissimo*[1]. M. de Ménars m'a dit à moi, en particulier, qu'on avait fait quelques autres dessins pour le Louvre, et qu'il ne savait si l'on exécuterait ceux du Cavalier, à cause qu'on est brouillé avec la cour de Rome, et que l'on craindrait que les Italiens, après avoir commencé, ne quittassent l'ouvrage. M. du Metz et lui ont vu le plan du Louvre, sur lequel M. du Metz a toujours appuyé que la place de devant serait trop petite. S'en étant allés, le Cavalier m'a dit qu'il était jour de dépêches. J'ai ramené l'abbé Butti chez lui, et, en y allant, je lui ai demandé quelles étaient ces brouilleries de Rome. Il m'a dit qu'en France on ne savait pas traiter avec le Pape ; qu'il faut user avec lui comme l'on fait avec un enfant, l'amuser d'une pomme ou d'une dragée ; que de cette sorte l'on en aurait ce que l'on voudrait, de grandes choses pour de petites ; qu'il est d'humeur à se fâcher pour des bagatelles, et irait de la tête au-devant des coups de poing ; qu'on avait eu raison de dire : *Maximus in minimis, minimus in maximis,* et m'a allégué encore le mot qui au commencement de son pontificat fut mis au Pasquin[2] au sujet des montagnes qui sont dans ses armes : *parturient;* et puis le reversile[3] du vers : *parturient mures; nascitur terribilis mons*[3].

Le vingt-neuvième, j'ai été indisposé.

Le trentième, le Cavalier m'ayant envoyé au matin demander le carrosse du Roi pour les sept heures et le lui ayant mené, il m'a dit qu'il serait bien aise d'aller féliciter M. Colbert sur cette charge nouvelle, et nous y avons été. Il a reçu le Cavalier avec un visage riant, et à son compliment lui a répondu qu'il serait bien aise qu'il eût été tenté de rester en France, à voir de quelle sorte le Roi récompensait ceux qui le servaient ; qu'il pouvait dire, sans men-

1. « Il me plaît très fort. »
2. C'est-à-dire à la statue de Pasquin.
3. *Reversile*, renversement.
4. Le vers d'Horace (*Art poétique*, v. 139) est :

Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus.

tir, qu'il n'avait pas pensé à recevoir cette grâce, ni l'avoir demandée, ni même souhaitée. Le Cavalier a reparti : *Che haveva un grande mezzo apresso il Re*[1], et, ayant répété cela encore une fois, il a dit que c'était son mérite. M. Colbert lui a répliqué qu'il en avait un plus grand; que lui, à la vérité, servait Sa Majesté dans un emploi où il y avait eu de la peine au commencement, pource que tous ceux qui y avaient travaillé s'étaient toujours étudiés à l'embrouiller, mais qu'elle est si facile qu'il serait fâché qu'elle l'eût occupé tout un jour de la semaine; qu'il y avait nombre de personnes en France qui la pouvaient faire aussi bien que lui, mais qu'il n'y avait à présent que le Cavalier capable des grandes choses que le Roi avait dans l'esprit; qu'il semblait qu'ils fussent faits l'un pour l'autre, et que cela le devait convier, et pour l'amour de lui-même, à demeurer ici afin de les exécuter. Le Cavalier a reparti que ce serait plutôt pour l'amour du Roi, si cela se pouvait, pour ce que cet amour était si grand qu'il remarquait qu'il ne pouvait, le matin, demeurer demi-heure à prier Dieu à l'église sans être appuyé, et qu'il demeurait, sans sentir d'être las, cinq heures de suite, debout, attaché au travail, agitant ses bras et son corps à manier le ciseau et le marteau; que c'était l'amour qui faisait cela, mais que les ouvrages qu'il a commencés à Rome ne pouvaient pas permettre qu'il reste ici; a répété, ce qu'il a dit à toute autre rencontre, qu'il avait assuré le Pape que pour tout le mois d'août ils n'avaient point besoin de sa présence, son frère suffisant pour les conduire; que Sa Majesté lui ayant demandé son portrait, il avait cru qu'il ne devait pas le refuser et avait pensé qu'avec deux autres mois il le finirait; que pour cela il avait demandé à Sa Majesté vingt jours de son temps à une ou deux heures par jour; qu'il était homme qui voulait toujours faire plus qu'il ne disait, et qu'on en verrait la preuve; que s'en étant retourné à Rome pour y achever ses ouvrages, il pourrait bien revenir. Après cela, M. Colbert lui a dit qu'il fallait commencer à donner ordre à l'exécution du Louvre; qu'il s'en allait le voir au palais Mazarin pour disposer ce qu'il y avait à faire sur cela. Le Cavalier a pris congé, et M. Colbert l'a quitté à la porte de son cabinet, lui disant qu'il ne le traitait pas avec cérémonie.

S'en étant revenu à l'hôtel Mazarin, M. Colbert peu de temps après s'y est rendu, a témoigné d'abord d'être étonné de voir le buste si avancé. Il a dit que le Roi n'était point venu la semaine passée à cause des eaux que Sa Majesté avait prises, mais que demain Elle viendrait. L'on est demeuré en discours ordinaires quelque temps. Après, M. Colbert m'ayant dit qu'il avait mandé mon frère et M. Madiot[2], que je visse s'ils étaient venus, j'ai passé dans l'antichambre, où je les ai attendus, m'entretenant avec M. de la Motte[3], MM. Perrault, Mazières et Bergeron[4]. Un des garçons du Cavalier étant resté dans le lieu où M. Colbert et le Cavalier étaient, on l'a fait sortir, de sorte qu'ils sont demeurés seuls, M. Colbert, le Cavalier et son fils, environ de demi-heure. Étant ressortis et M. Colbert ayant vu mon frère et M. Madiot, il

1. « Qu'il avait un grand appui auprès du Roi. »
2. Voyez plus loin, p. 189 ce que Chantelou dit à Bernin de ce personnage.
3. L'intendant des bâtiments du Roi, dont il a déjà été question.
4. Mazières, l'un des entrepreneurs du Louvre. — Antoine Bergeron, juré des maçonneries du Roi.

a dit qu'il se fallait assembler en lieu où il y eût une table. Lui ayant dit qu'il y en avait une dans la salle d'où il sortait, il y est rentré, il m'a appelé et ces autres messieurs. Ensuite, ayant mis des siéges, il s'est assis au bout de la table, le Cavalier à sa droite, moi ensuite, les signori Paul et Mathie de l'autre côté, mon frère, M. Madiot de part et d'autre. M. Perrault a dit tout bas à M. Colbert que M. de la Motte était dans l'autre salle. Il a fait la mine et a branlé la tête, donnant à connaître qu'il ne désirait pas qu'il entrât.

Après, M. Perrault s'est mis à l'autre bout de la table avec du papier, une plume et de l'encre; un moment après est venu l'abbé Butti, lequel a aussi pris place devant le signor Paul. Après cela, M. Colbert a pris la parole et a dit qu'il fallait voir et examiner, comme l'on ferait pour bien réussir dans un ouvrage de si grande conséquence comme est le Louvre ; que le Cavalier ne pouvant demeurer en France, pour avoir l'œil que ses dessins soient bien exécutés, il avait choisi mon frère pour y suppléer, et qu'il se rendrait à l'ouvrage de fois à autre pour le soulagement du signor Mathie, comme lui M. Colbert prendrait plaisir lui-même de faire, s'il en pouvait avoir le temps; que M. Madiot y serait avec assiduité, afin de voir que toutes les matières fussent de la qualité qu'elles doivent être; qu'il fallait ensuite examiner de quelle sorte l'on travaillerait.

Le Cavalier a dit que les ouvrages à la journée sont les meilleurs, que son intérêt est que celui du Louvre soit bien fait, qu'autrement son dessin ne pourrait pas avoir de succès. M. Colbert a reparti qu'il était vrai que le travail à la journée est le meilleur, mais qu'il y a un grand embarras : qu'il y peut avoir de grandes tromperies, à cause du peu de fidélité, et qu'on ne pouvait faire de plan comme quand l'on travaille à la toise et qu'on fait marché. L'on fut longtemps à agiter l'un et l'autre. Le Cavalier a repris et dit qu'à Rome l'on était dans la même peine ; que quelques-uns faisaient marché, mais fournissaient toute la chaux. M. Colbert a reparti qu'il y pouvait avoir encore en cela de la tromperie, de même que dans l'artillerie, où l'on charge un lieutenant de faire partir 400 quintaux de poudre, et il n'en envoie pas la moitié ; que si elle y était conduite entière, au moins la dispenserait-on[1], mais comme il a dit qu'on en retient la moitié, qu'il en peut arriver de même de cette chaux, et ainsi qu'il fallait s'attacher à faire marché ; que si pourtant le Cavalier voulait qu'on travaillât autrement, le Roi y consentirait. Il a reparti que son intérêt n'était que d'être assuré que l'ouvrage serait bien fait, que c'était pourquoi, ne s'étant pas fié aux ouvriers d'ici, il en avait mandé d'Italie. L'on a discuté, après, le mélange de la chaux et du sable, de la moitié ou d'un tiers, la qualité de la chaux, celle du sable, la comparaison avec celle de Rome. M. Colber a ajouté qu'il avait une telle passion que l'ouvrage du Louvre fût de la dernière perfection, que si le Cavalier disait qu'il ne peut se faire sans pouzzolane, qu'il prendrait le parti d'en faire venir et d'envoyer tous les vaisseaux du Roi en Italie pour cet effet, même en Égypte querir de la pierre s'il était nécessaire, et d'attendre plutôt six ans à commencer le Louvre, pour lequel le Roi ne voulait épargner ni temps ni argent. Il a été enfin résolu de faire deux murs pour épreuve : l'un bâti à la mode de Rome et l'autre à celle de France,

1. *Dispenser*, distribuer.

afin de faire choix de la manière qui réussirait la meilleure[1]. L'on a proposé de faire ouverture dans quelque maçonnerie ancienne et moderne pour connaître la force et bonté de la chaux. M. Colbert a fait ensuite appeler Mazière et Bergeron, leur a ordonné de faire venir le lendemain des matériaux dans la basse-cour de l'hôtel Mazarin, et de mettre au Louvre trente ou quarante hommes à préparer les fondations; a commandé à M. Perrault d'avertir M. du Buisson d'apporter ses titres; a dit, quant au Petit-Bourbon, qu'il fallait le laisser à cause des meubles du Roi, et après l'on s'est levé qu'il était près d'une heure après midi.

L'après-dîner, le Cavalier a dit qu'il aurait bien voulu aller aux Gobelins. Je lui ai répondu qu'il était dimanche et qu'à pareil jour l'on n'y verrait rien. Il a dit qu'il verrait le seigneur Le Brun, qu'il me priait d'envoyer voir s'il y était, ce que j'ai fait, et il ne s'y est pas trouvé, de sorte qu'il s'est mis à travailler avec le signor Mathie; puis nous sommes allés aux Feuillants.

Au retour, il m'a demandé qui étaient tous ces *sovrastanti*[2]. Je lui ai dit que l'un était mon frère, lequel n'avait pas cherché cet emploi, que son humeur était fort éloignée d'en briguer aucun, qu'il ne demandait plus que le repos et le divertissement qu'il trouvait dans son cabinet, étant d'un tempérament fort délicat et qu'il avait encore affaibli par l'étude, l'application aux mathématiques et une vie sédentaire. Pour M. Madiot, qu'il n'était pas intelligent comme mon frère dans la théorie, mais qu'il l'était bien davantage dans la pratique, connaissant bien tous les matériaux; que c'était un homme de grande fidélité et en qui M. De Noyers, qui avait été surintendant des bâtiments, avait autrefois grande confiance; que, d'ailleurs, il était ingénieur et avait été employé aux fortifications. Il m'a prié de l'envoyer querir, ce que j'ai fait, et lui et mon frère sont venus. Le Cavalier a discouru longtemps avec eux de la qualité des pierres, de la chaux, du sable, des voûtes, de la qualité de la maçonnerie. Il a demandé si l'on fait ici des voûtes au second étage. M. Madiot lui a répondu que non. Le Cavalier a reparti que cela venait sans doute de ce qu'on ne donnait pas assez d'élévation aux bâti-

1. « Bernin, dit Perrault, fit venir de Rome des *murateurs*, c'est ainsi que l'on nomme en cette ville ceux que nous appelons ici des maçons, prétendant que nous n'entendions rien à bâtir. Il voulait qu'on observât deux choses, qu'il est bon de pratiquer en Italie, où l'on se sert de possolane au lieu de sable, mais qui ne valent rien en ce pays : la première, d'employer le moellon dans les fondations sans le dresser un peu avec le marteau et le poser par assises, mais tel qu'il se présente et sans aucun arrangement. « C'est, disait-il, qu'étant jeté à l'aventure, il fait une meilleure liaison avec le mortier et un corps plus solide. » En second lieu, il voulait qu'on mouillât le moellon en le mettant en œuvre. Nos entrepreneurs soutenaient rigoureusement le contraire, en sorte qu'il fut résolu qu'on ferait un essai des deux constructions dans la place du palais Mazarin. Les murateurs bâtirent à leur manière deux murs de cinq à six pieds de haut, sur lesquels ils firent une voûte de la même construction que les murs, c'est-à-dire des moellons posés à l'aventure. Nos entrepreneurs élevèrent des murs de la même hauteur et construisirent au-dessus une voûte de la même forme et figure que celle des Italiens avec les mêmes matériaux, mais employés à la manière qu'on le pratique en France. L'hiver ayant passé sur ces deux édifices, la voûte italienne tomba d'elle-même au premier dégel, et la française demeura ferme et se trouva plus forte qu'elle n'était quand ils l'achevèrent. Les murateurs furent fort étonnés et s'en prirent à la gelée, qui avait tout gâté, comme si c'était une chose fort extraordinaire qu'il gelât en hiver. » (*Mémoires*, liv. II, p. 82-83).

2. Surintendants.

ments; que si l'on les élevait davantage, on pourrait faire des voûtes au second étage comme au premier, pour ce que les murs, pour la charge que donne cette élévation, seraient capables de résister à la poussée des voûtes.

Le dernier (31), nous sommes allés, mon frère et moi, voir le Cavalier. Il a dit à mon frère qu'il y avait déjà du temps que Mathie était allé au Louvre pour commencer l'alignement des fondations; ce que mon frère ayant entendu, il s'y en est allé aussitôt. A quelque temps de là, Vigarani est venu, le Cavalier, le voyant avec moi, s'est approché sans le regarder, et m'a dit que j'avertisse le signor Vigarani, quand je le verrais; qu'il était jeune, qu'il fallait qu'il travaillât et préparât les choses toutes prêtes pour les occasions, pour n'être pas accablé par après; et cela toujours ne le regardant point; puis tout à coup s'est tourné de son côté, et, ayant paru surpris de le voir, il l'a salué. Vigarani lui a dit qu'il était venu le prier de dire son avis d'un tableau que M. Nocret[1] allait lui faire apporter, que Lebrun disait être de Michel-Ange, et Errard de Raphaël. Le Cavalier a dit qu'il le verrait volontiers; que, pourvu qu'il fût de l'un ou de l'autre ou des sept ou huit grands maîtres, il espérait pouvoir dire de qui il est; qu'il y avait une quantité de Lombards peu signalés, dont peut-être ne connaîtrait-il pas la manière. Il a, à ce propos, conté un trait d'une de ses comédies, et a dit qu'une fille s'étant déguisée en garçon, et ayant trouvé quelqu'un de sa connaissance, elle eut peur d'en être reconnue; et quelqu'un lui demanda *si conosce*, et que la fille, sans s'étonner, lui repartit : *Si la più difficile cosa è conoscersi, non mi conosco*[2].

L'après-dîner, il a travaillé à son buste, en attendant le Roi, mais Sa Majesté n'est point venue. Nocret est venu avec son tableau, qu'il a dit avoir apporté de Portugal, quand il y fut avec M. de Cominges[3]. C'est un *Saint Jean au désert.* On l'a placé dans l'autre salle à la meilleure lumière qu'on a pu. Avant que de le faire voir au Cavalier, j'ai voulu en dire mon sentiment; et l'ayant pour cela examiné, et ayant vu qu'il n'avait rien ni du dessin ni du peindre de Raphaël, qu'au contraire il tenait davantage de la manière de Michel-Ange, j'ai dit, le voyant assez bien peint, qu'il pouvait être de frà Sebastiano del Piombo. Après cela, ayant appelé le Cavalier et lui ayant dit mon avis, le sien a été de même; mais il m'a dit à l'oreille que Michel-Ange n'aurait jamais dessiné une cuisse raccourcie, comme celle qu'il voyait là. Il a beaucoup loué le reste, et a fait beaucoup d'accueil à Nocret.

Le soir, il n'a point voulu sortir et m'a prié d'aller au Louvre voir ce qui avait été fait. Je m'y en suis allé avec mon frère, et là le signor Mathie nous a montré que l'alignement que Levau avait pris pour le Louvre était faux en deux divers endroits, à la face de devant : l'angle rentrant, qui est du côté des PP. de l'Oratoire, n'étant pas égal et ne répondant pas aux deux autres, savoir à celui du côté de l'eau et à celui vers où est le logement de M. le

1. Jean Nocret, peintre et valet de chambre du Roi, membre de l'Académie (1663), né à Nancy en 1612, mort à Paris le 12 novembre 1672.

2. « Comme se connaître soi-même est la chose la plus difficile, je ne me connais pas. »

3. Gaston-Jean-Baptiste de Cominges, capitaine des gardes du corps de la Reine mère, avait été envoyé en ambassade extraordinaire en Portugal, en 1657.

maréchal de Gramont, et que la grande porte du Louvre, outre qu'elle ne se rencontrait pas tout à fait vis-à-vis de l'autre déjà faite, avait quatre colonnes, au lieu que l'autre n'en a que deux. L'on remarque encore d'autres fautes au pavillon neuf, près de Bourbon, où il y a des parties qui portent à faux.

Le 1er septembre, le signor Mathie a tracé les retours de la façade. M. Perrault et son frère, étant venus voir le buste, ont donné avis à mon frère, qui était là, que l'on avait fait voiturer des pierres de libage et moellon, dans la basse-cour de l'hôtel Mazarin, avec de diverses natures de sable et de chaux pour faire les épreuves proposées. J'en ai donné avis au Cavalier, qui m'a dit : *è maraviglia*[1], à cause de l'opinion qu'il a que nous ne sommes point ponctuels en France. M. Perrault a demandé pourquoi il disait cela. Mon frère a dit qu'il avait ajouté un *no*[2], et cela de peur de venir à l'éclaircissement qu'il demandait. Nous avons été tous ensuite, fors le Cavalier, dans cette basse-cour, où nous avons trouvé qu'on préparait des fosses pour éteindre la chaux à la française, et qu'on disposait aussi de la chaux pour l'éteindre à l'usage de Rome[3]. Le signor Mathie l'a trouvée excellente et la pierre de libage aussi; pour le moellon, il a dit qu'il était trop humide et terreux, ce qui empêche qu'il n'ait une forte prise avec la chaux. L'on a disposé les places pour y disposer les murs à la française et à l'italienne. Ces messieurs s'en sont allés, et je suis demeuré à dîner avec le Cavalier.

L'on est venu à parler de ce tableau de Nocret, au sujet duquel il a dit à l'abbé Butti, qui dînait aussi avec lui, qu'il n'avait trouvé personne qui connût mieux les choses que le signor de Chantelou; que j'avais bien dit de qui était ce tableau; que tous les peintres et sculpteurs n'en avaient pas si bien jugé. Il nous a dit ensuite qu'il avait songé la nuit que le Pape était mort.

A l'issue du dîner, nous avons discouru, l'abbé et moi, sur les divers discours faits touchant les dessins du Louvre, et le bruit qui s'est répandu qu'on ne les exécuterait pas. Il m'a dit que le Nonce était le jour d'hier venu le dire au Cavalier; que l'on avait assuré que Levau, Lebrun et Mansart s'étaient assemblés pour faire un dessin. Je lui dis que les uns et les autres n'étaient point amis. Il cita le passage : *Et facti sunt amici in illo die, Herodes et Pilatus*[4], mais que, le dessin du Cavalier étant de la beauté qu'il est, il n'avait qu'à prendre la devise du Tassoni[5], une écritoire et une plume, avec le mot de *fate*[6]. Il s'est étendu après sur la fortune de M. Colbert, qu'elle était grande et éclatante, vu que Vittorio Siri lui avait dit avoir lu la lettre par laquelle M. Colbert écrivait à M. le cardinal Mazarin qu'il renonçait à son service; a dit qu'un autre avait tenu la place dans le mauvais temps, et durant que le cardinal était persécuté, mais que, par bonheur pour M. Colbert, celui-là était venu à mourir; que ce lui était encore une espèce de bonheur d'avoir mon frère pour le bâtiment du Louvre; que, comme il a écrit d'archi-

1. « C'est merveille. »
2. C'est-à-dire que Bernin avait dit : *E no maraviglia.*
3. Suivant l'usage de Rome.
4. Voyez saint Luc, ch. XXIII, vers. 12.
5. Le célèbre auteur de la *Secchia rapita.*
6. Faites.

tecture et est connu pour intelligent, cela le mettait à couvert de tout reproche touchant l'exécution d'un si grand ouvrage. Il a ajouté ensuite d'autres choses touchant la mort du cardinal Mazarin et l'établissement de la fortune de M. Colbert ; a dit qu'il a meilleure tête que les deux autres [1]; que cette Éminence lui avait mis en main un mémoire et lui avait dit de ne le donner au Roi qu'un mois après qu'il serait mort, marque de plus grande confiance que le cardinal avait en lui qu'en MM. Le Tellier et de Lionne.

Sur les quatre heures, l'on a eu nouvelle, par un courrier dépêché exprès, que le Pape était à l'extrémité. M. d'Albon, Mme de la Baume et M. de Jussac [2] sont venus voir le buste; M. le Nonce est venu ensuite. L'on a discouru quelque temps sur la nouvelle du Pape, puis ils s'en sont tous allés à la promenade. J'ai dit au Cavalier que si le Pape était mort, il fallait qu'il demeurât avec nous. Il m'a répondu avec émotion que cela ne se pouvait pas, si le Roi ne le faisait mettre en prison ; qu'il m'avait dit que l'ouvrage de la chaise de Saint-Pierre avait besoin de lui et l'obligeait plus à s'en retourner que sa femme et ses enfants; qu'il était pour cela impossible qu'il ne s'en retournât pas; mais que, comme il m'avait dit diverses fois, il n'était pas impossible qu'il ne revînt dans un an après ; qu'il aimait le Roi et son ouvrage. Il a dit ensuite qu'il pensait que ces architectes ne devaient point lui vouloir de mal ; que si le Pape avait voulu avoir un bâtiment à la française, et qu'il eût appelé un architecte de France, il n'y aurait rien trouvé à redire ; que le Roi avait voulu un palais à la romaine ; qu'ils ne devaient point, à son avis, le trouver mauvais.

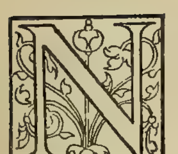
1. Le Tellier et de Lionne, comme on le verra plus bas.
2. Claude de Jussac, capitaine des archers de la porte de Monsieur.

LUDOVIC LALANNE.

(La suite prochainement.)



ALEXANDRE DENUELLE


ous n'avons pas la prétention d'écrire ici une biographie du peintre-décorateur éminent que nous regrettons et qui a eu l'honneur insigne de rouvrir à l'art décoratif sa véritable voie, complètement perdue depuis la fin du siècle dernier; nous voulons seulement indiquer en quelques mots le rôle qu'il a joué.

En effet, c'est à Alexandre Denuelle que l'on doit la rénovation de cet art, dont tous les principes étaient oubliés ou incompris, et traités avec la plus étrange confusion. Cet artiste eut le bonheur de puiser chez un maître d'un goût incontesté, Duban, ces principes généraux d'architecture et de décoration qu'il devait appliquer plus tard avec succès dans les édifices nombreux qui furent confiés à son talent élevé.

Alexandre-Dominique Denuelle, né à Paris, en 1818, fut placé, vers 1837, dans l'atelier de M. Bin, peintre-décorateur assez estimé à cette époque, et pour lequel il travailla aux plafonds des salles des Croisades, au palais de Versailles. L'élève comprit bien vite que la pratique n'est rien sans une théorie solide; il entra donc chez Duban, où il travailla jusqu'en 1842; là, il se lia avec de jeunes architectes dont il devint plus tard le collaborateur et qu'il conserva toujours pour amis dans sa longue carrière. Il fréquenta quelque temps aussi l'atelier de Paul Delaroche. Nous le retrouvons à Dampierre, secondant Duban dans la décoration de ce château. En 1842, il part pour l'Italie, travaille avec ardeur à Florence, à Pise, à Rome, à Naples, à Palerme, à Vérone, à Ravenne et à Venise, d'où il rapporte de nombreuses et remarquables études qui lui composent un portefeuille d'une grande richesse.

De retour en France, il commence, en 1846, ses premiers travaux par la décoration d'une chapelle absidale de l'église Saint-Merry, à Paris. En 1848, l'architecte de la ville, Baltard, l'appelle pour la décoration de l'église Saint-Germain-des-Prés, où il termine le sanctuaire. Ce n'est que quelques années plus tard, à son retour de Nîmes, qu'il peint le chœur de cette église, œuvre vraiment complète où il déploya des qualités de premier ordre, tant par l'harmonie des tons que par l'archaïsme sévère et la grande allure du dessin. En tant que peinture décorative religieuse, le chœur de Saint-Germain-des-Prés est le chef-d'œuvre d'Alexandre Denuelle, et on peut ajouter le chef-d'œuvre du genre à notre époque.

En 1849, M. Questel lui confie la décoration du chœur de l'église Saint-Paul, de

Nîmes. Là, concurremment avec Hippolyte Flandrin, qui était chargé de la peinture historique, Denuelle déploie les ressources de son intelligence décorative, et ces deux artistes, se complétant l'un l'autre, produisent un ensemble des plus remarquables. Ce travail attira sur eux l'attention de l'Œuvre de Notre-Dame, de Strasbourg, qui voulait doter le chœur de la cathédrale d'une décoration splendide. Les devis et les marchés furent dressés, puis approuvés par l'architecte de l'Œuvre, M. Klotz, et par le maire de la ville.

Hippolyte Flandrin est mort avant d'avoir pu mettre la main à ce travail, et Denuelle est mort au moment où il achevait la partie qui lui avait été confiée.

En 1850, il est chargé par Duban, de concert avec M. Chauvin, de la décoration du grand Salon carré et de la salle des Sept-Cheminées, au Louvre. Quelque temps après, il peint les salles du Musée des Souverains. Plus tard M. Lefuel lui confie la Grande galerie du bord de l'eau, la galerie de Sept-Mètres, les deux Galeries françaises et le pavillon Denon. Il sut rester sobre et riche tout à la fois dans cette décoration du sanctuaire des arts.

A l'Exposition universelle de 1855, Denuelle envoie ses principales études, commencées en Italie et qu'il avait achevées avec grand soin à son retour, ainsi que les deux grandes maquettes et les détails faits pour la décoration de Saint-Paul, de Nîmes. Ces travaux excitèrent une légitime admiration, et le jury décerna à leur auteur la médaille de deuxième classe. Dès lors la réputation de Denuelle fut établie et ne fit que s'accroître. Les travaux les plus sérieux lui furent confiés. Il était déjà attaché à la Commission des monuments historiques, et, en cette qualité, il accompagna Viollet-le-Duc dans plusieurs voyages et fit pour la Commission un grand nombre de relevés à Avignon (palais des papes), à Poitiers (temple de Saint-Jean), à Tournus, à Saint-Chef, à Bourges, à Kermaria, à Provins (Saint-Quiriace), etc.

En 1859, il reçut la croix de la Légion d'honneur, après une brillante exposition. Il fut nommé officier en 1873, à la suite de l'Exposition de Vienne. Vers ce temps, il fut nommé membre de la Commission des monuments historiques, et, lors de la création de la Commission de perfectionnement des Gobelins, il en fut nommé rapporteur. Il s'acquitta de cette tâche avec un zèle qui le fit tout naturellement désigner pour faire le rapport sur les tissus à l'Exposition universelle de 1878, où il avait été nommé président du Groupe des arts décoratifs.

A la suite d'une longue maladie, en 1874, il avait quitté les travaux actifs et ne s'était réservé que la décoration du chœur de Strasbourg, partageant ses loisirs entre cette œuvre, les travaux des commissions et ses recherches laborieuses sur les origines des peintures du palais des papes, à Avignon. C'est en étudiant sur place, à Florence, ces maîtres primitifs du XIII[e] et du XIV[e] siècle, que la mort est venue le frapper, il y a un mois et demi, en plein travail, dans une saison rigoureuse, et l'enlever à l'affection de ses nombreux amis. Tous ont le souvenir de son accueil bienveillant, de sa vivacité, de sa gaieté, de la finesse de ses railleries et de la justesse de ses observations. Nul plus que lui, peut-être, n'a travaillé, et l'on comprendra, rien qu'en lisant un aperçu de ses travaux, quelle somme d'intelligence et d'activité il a dû déployer pour mener à bonne fin tant d'œuvres diverses qui réclamaient chacune un style particulier. Prompt dans le conseil, il voyait vite et juste ce qui manquait dans un ensemble ; sa grande force a été de bien comprendre l'alliance de la décoration avec l'architecture, d'où elle découle naturellement, et toutes ses œuvres sont empreintes de ce caractère raisonné qui n'excluait ni l'élégance ni le charme des colorations.

Avec Viollet-le-Duc, dans la restauration des chapelles absidales de la basilique de Saint-Denis, il est l'homme du XIIe, du XIIIe et du XIVe siècle, ainsi qu'à Reims, à Bordeaux, à Amiens, à Orléans, etc. A Fontainebleau, dans la Galerie des Cerfs, avec M. Paccard, il fait revivre les peintures de l'époque de Henri IV et de Louis XIII. Au Palais de Justice, avec M. Duc, ou au Musée de Grenoble, avec M. Questel, il est tout antique.

Sa théorie était qu'il faut toujours sacrifier les parties à l'ensemble : « Pensez à l'harmonie générale, les détails viendront toujours, disait-il souvent. » Dans chaque œuvre, sa principale préoccupation était d'accuser les formes de l'architecture par des divisions et des colorations normales, accentuant ou diminuant l'intensité des tons suivant la place et bordant les divisions par des ornements puissants ou légers, mais toujours raisonnés dans leur texture.

Alexandre Denuelle n'a pas fait beaucoup d'élèves, à cause sans doute de la multiplicité de ses travaux, éloignés les uns des autres et qui le réclamaient à la fois. Cependant ceux qui ont travaillé plus directement auprès de lui, et je me fais l'honneur d'être de ceux-là, ont su apprécier la logique de son enseignement et conserveront intact le souvenir du maître et de l'ami qu'ils pleurent aujourd'hui.

CH. LAMEIRE.



BIBLIOGRAPHIE

Salon illustré de 1879, publié sous la direction de M. F.-G. Dumas (2 vol.; chez Ludovic Baschet).



Les bonnes idées, et plus particulièrement les idées utiles, ont toujours un certain mal à se faire jour dans notre pays. Il a fallu qu'un des nôtres, homme de goût et de grand sens pratique, passât la Manche pour que les Français vissent s'élever un souvenir durable de ces Expositions annuelles auxquelles ils font toujours un si chaleureux accueil.

Certes, les artistes n'ont pas à se plaindre de la presse; elle les traite en enfants gâtés, et, du petit au grand, journaux voués à tout autre chose que l'art ou revues spéciales, elle ne mesure pas les lignes à cette élite de la nation dont, on commence à le comprendre, les intérêts et la grandeur sont intimement liés à l'intérêt et à la grandeur du pays lui-même. Mais il n'est pas donné au journalisme de fonder quelque chose de durable en matière d'écrits : le *scripta manent* n'a pas été inventé pour lui. S'il est le maître incontesté de l'opinion du jour, il ne fait pas la loi du lendemain; une feuille chasse l'autre et la fait oublier. Le lendemain appartient au livre.

M. F.-G. Dumas vient de créer deux publications annuelles dont l'on peut dire, sans crainte d'exagérer, qu'elles vont combler de regrettables lacunes dans la bibliothèque des artistes et des amateurs.

On connaît déjà le *Catalogue illustré du Salon de 1879;* il a été accueilli à bras ouverts, et l'on a passé, sans paraître s'en apercevoir, sur certaines négligences de tenue que la nécessité d'arriver à temps rendait inévitables; les éditeurs sont, du reste, sujets, aussi bien que les acteurs, à l'émotion inséparable du début. L'idée était excellente; elle est depuis plusieurs années appliquée avec le plus grand succès en Angleterre et aux États-Unis. La voilà implantée chez nous; elle n'y périra pas. Une phrase suffira à définir son intérêt et à donner la mesure du tort que nous fait sa venue tardive. Imaginons qu'elle ait pris naissance à l'origine même de nos Salons et qu'on ait considéré sa mise en œuvre comme l'appendice obligé et constant de chacun d'eux. Quelle admirable et utile collection nous aurions là pour constituer l'histoire de notre art national et surtout de celui du XVIIIe siècle! Les catalogues écrits nous les possédons, et il ne faut pas en médire, mais combien plus précieux s'ils étaient illustrés! La description, fût-elle d'un Diderot, ne remplace pas l'image, et, quand il s'agit de retrouver une œuvre, un artiste, le moindre croquis ferait bien mieux notre affaire. Avec les catalogues de M. Dumas, nos enfants, plus heureux que nous, auront sous les yeux l'histoire de l'art actuel, racontée par ceux mêmes qui l'honorent le plus, en traits rapides mais éloquents, car il n'en faut pas beaucoup à un artiste pour fixer le souvenir de son œuvre.



ÉMILIENNE, PAR M. SAINTIN.

(Salon de 1879.)

Or M. Dumas n'admet pas dans ses catalogues, non plus que dans la seconde de ses publications dont nous allons parler, d'autre gravure que le dessin original du peintre ou du sculpteur, reproduit en fac-similé. Cette façon d'illustrer un salon n'a sans doute plus besoin d'être défendue; elle est appliquée maintenant un peu partout; mais il nous sera bien permis d'en revendiquer la priorité d'application en faveur de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Le Salon illustré de 1879, que nous avons à présenter à nos lecteurs, se distingue du catalogue en ce que c'est à la fois une œuvre littéraire et une œuvre artistique. Disons d'abord quelques mots de l'économie générale de cette importante et belle publication.

Elle forme deux volumes in-8° royal, et rien n'a été négligé pour leur donner l'apparence de livres de grand luxe.

La partie artistique comprend deux cents dessins et seize eaux-fortes exécutés par les artistes eux-mêmes d'après leurs propres œuvres, et renferme divers documents officiels qui intéressent les artistes. Elle se divise en deux séries qui forment chacune un volume.

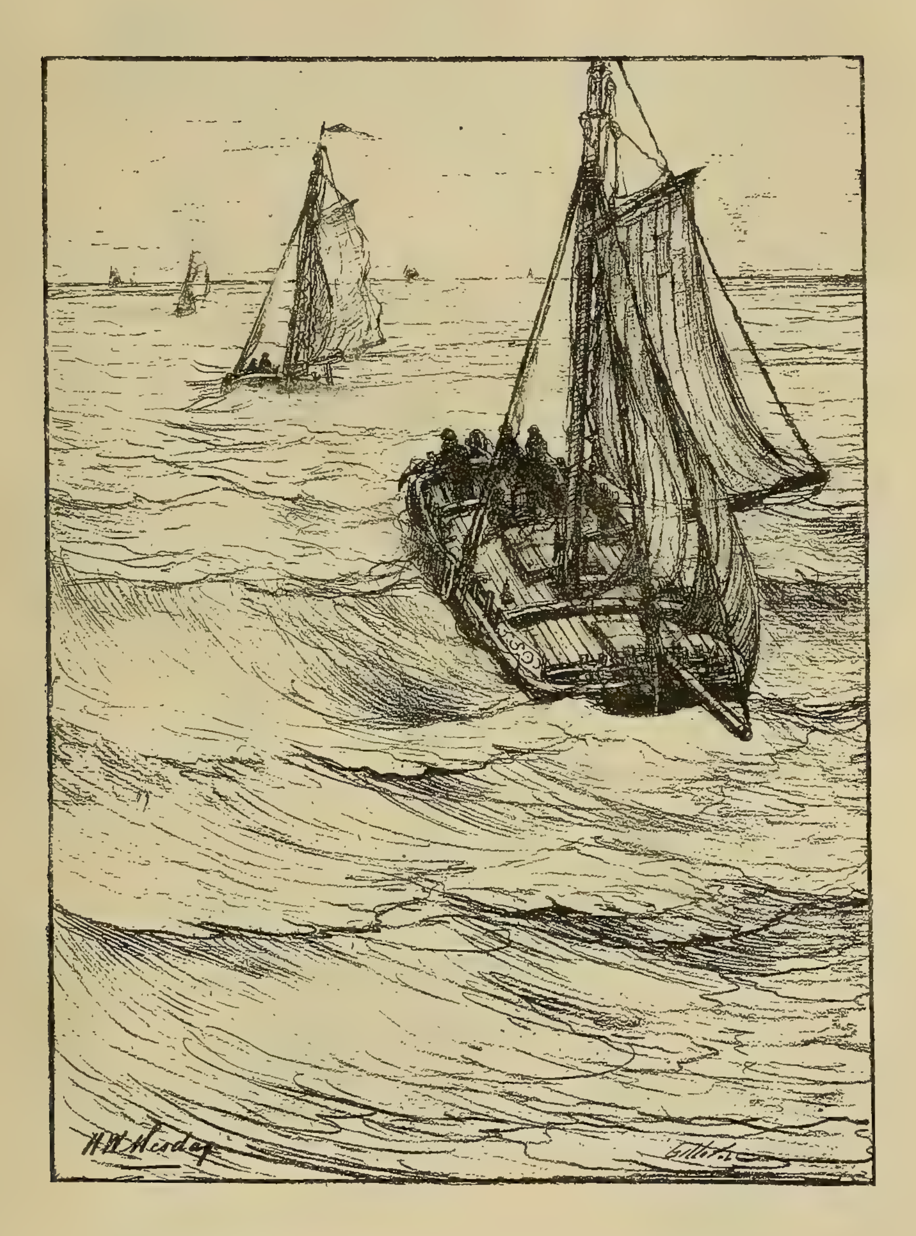
La première série se compose de cent vingt dessins reproduisant les œuvres principales des sections de peinture et de sculpture, exposées par les artistes hors concours, exempts, etc.

La seconde série comprend : 1° la liste officielle des récompenses décernées par le jury, les nominations dans l'ordre de la Légion d'honneur et la liste des œuvres acquises par l'État; 2° quatre-vingts dessins reproduisant les œuvres récompensées par le jury, dans l'ordre même des nominations, la liste officielle des nominations résultant des concours pour les grands prix de Rome, ainsi que les dessins des sujets des sections de peinture et de sculpture, et ceux des projets primés au récent concours de la ville de Paris pour une statue de la République.

On le voit par cette nomenclature, la publicatlen de M. Dumas ne porte pas uniquement sur le Salon, elle embrasse également les plus gros événements artistiques de 1879; c'est donc un annuaire où les curieux du jour et les historiens de l'avenir pourront se renseigner exactement sur le mouvement de l'art dans le courant de cette année.

Les eaux-fortes d'artistes qui forment l'illustration d'honneur de cet ouvrage sont généralement bien venues; nous signalerons en première ligne un paysage de M. Bauverie et une très délicate pointe sèche de M. Casanova. Parmi les dessins, il n'en est aucun qui ne présente un intérêt marqué; le Salon est dejà assez loin de nous pour qu'on puisse se rendre compte de la justesse et de la véracité des impressions qu'ils traduisent. En outre des deux croquis que nous mettons sous les yeux du lecteur, il faut noter particulièrement les dessins de MM. Fritel, Sauvage, Salmson, Hagborg, Rouffio, Sargent, Perraut et Rodin. Ces artistes ont eu, d'une façon plus marquée que leurs collègues du *Salon illustré,* un rare bonheur d'exécution au point de vue des conditions de la gravure; leur talent de peintres ou de sculpteurs se trouve doublé, à leur insu certainement, du talent de l'illustrateur.

L'an prochain, leur nombre sera plus considérable encore, nous n'en doutons pas, car tous les collaborateurs du Salon de 1880 seront édifiés sur ce qu'ils peuvent attendre de l'héliogravure, et, au moment de faire leurs dessins, ils n'auront plus d'hésitation sur le choix du papier à employer et de l'outil le plus approprié à la traduction de leur œuvre, plume ou crayon. Cette petite question des moyens est très



LA RENTRÉE DES BATEAUX DE PÊCHEURS, PAR M. MESDAG.

(Salon de 1879.)

importante : elle rentre dans le métier, et, pour cette raison même, il est rare que l'artiste s'en rende bien compte avant de s'être éclairé lui-même par l'expérience.

M. Dumas a pensé avec raison que son riche album du Salon devait être accompagné d'un commentaire moins aride qu'une simple nomenclature. L'idée lui est venue d'associer les poètes à cette fête des beaux-arts plastiques. Les vers, quoiqu'on en dise, n'ont jamais rien gâté, surtout quand ils sont bons; or M. Dumas a été généralement bien servi par les écrivains auxquels il s'est adressé. On sait depuis longtemps que la critique d'art vit en fort bonne intelligence avec la poésie. Le nom de Théophile Gautier nous vient immédiatement sous la plume; mais combien d'autres encore à citer et que précisément nous rencontrons parmi les collaborateurs de M. Dumas : Armand Sylvestre, François Coppée, Georges Lafenestre, Arsène Houssaye, Adrien Dezamy, etc. Il en est deux enfin qui ne se trouvent pas dans le *Salon illustré de 1879*, mais qui devraient bien prendre place dans celui de 1880; nous pouvons les signaler à M. Dumas, sans lui garantir toutefois leur consentement, car ils cachent leurs vers avec le même soin qu'ils mettent à les faire : ce sont MM. Paul Mantz et A. de Montaiglon. Que nos excellents collaborateurs et amis veuillent bien nous pardonner cette indiscrétion!

La partie littéraire du *Salon illustré* n'offre donc pas moins d'attrait que la partie artistique; elle consiste en une série de deux cents pièces de vers inédites, composées sur les différents tableaux ou sujets de sculpture. Nous sommes persuadé qu'elle contribuera pour une large part au succès de la publication si heureusement imaginée et conduite par M. Dumas.

ALFRED DE LOSTALOT.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. [48]



ADOLPHE MENZEL

M. LUDWIG PIETSCH, peintre et critique de beaucoup de talent, grand et juste admirateur d'Adolphe Menzel, a publié de nombreux écrits sur celui-ci et sur ses œuvres. J'ai pris surtout pour guide l'étude que M. Pietsch a éditée dans son *Menzel-Album* et qui est une histoire de la vie et des travaux du peintre.

Adolphe-Friedrich-Erdmann Menzel est né le 8 décembre 1815, à Breslau, au moment où la nouvelle école christiano-romantique commençait, de Rome à Munich, de Munich à Dusseldorf et à Francfort, cette fameuse rénovation de l'art qui n'a pas abouti à un triomphe aussi grand que les débuts le firent espérer.

L'Allemagne du Nord resta un peu à l'écart de ce mouvement. Elle avait déjà ses traditions artistiques, en partie opposées à la tendance qui entraîna les artistes du Sud et ceux des bords du Rhin.

Chodowiecki venait de mourir en 1801, et c'est l'homme avec qui M. Menzel a le plus de rapports. M. Ludwig Pietsch établit bien la filiation artistique de M. Menzel. Il lui donne pour ancêtres successifs les sculpteurs Rauch et Gottfried Schadow, Daniel Chodowiecki le dessinateur et graveur, Andreas Schlüter le sculpteur, et enfin Holbein. On peut ajouter Hogarth à ces artistes. C'est la famille de la vérité, de la philosophie morale et de l'observation. Qu'on prenne les profondes conceptions satiriques et réalistes de Hogarth, les prodigieuses pénétrations physionomiques de Holbein, la puissance qu'ils mettent à exprimer la vie, la réalité ; qu'on remarque l'étonnante individualité de leur intelligence et de leurs œuvres, et l'on verra reparaître le même filon d'esprit véridique, de franchise énergique et violente, chez Chodowiecki et chez M. Menzel. Puis, si l'on examine les sculptures *nationales* d'Andreas Schlüter à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe, par exemple, les têtes de guerriers morts qu'il a sculptées à l'arsenal de Berlin, et son puissant monument équestre du Grand-Électeur, on retrouvera le même sentiment dans les statues que Gottfried Schadow a enfin revêtues du costume contemporain ; on le reverra aussi dans le *Boleslas et Wenceslas* et dans le magnifique monument du grand Frédéric, de Rauch. Célébrer Frédéric et ses « héros de la paix comme de la guerre » fut la pensée, le stimulant et le lien de la plupart des artistes de Berlin. Chodowiecki a gravé le roi et ses fidèles serviteurs, et les sculpteurs les ont taillés avec un même enthousiasme pieux; M. Menzel, à son tour, s'échauffant au souvenir de la grande légende patriotique, devait la faire sienne plus qu'aucun des autres et devenir par excellence le *peintre de Frédéric le Grand*.

Je notais l'année dernière, à propos de l'Exposition universelle, comment l'originalité familière de la haute et étrange figure royale et guerrière avait contribué à enraciner l'amour de la réalité chez les artistes du nord de l'Allemagne, ou avait donné à cet amour une occasion unique et splendide de se manifester.

Un moment, en France, la figure de Napoléon sembla émouvoir tout

un monde d'artistes : Gros, Géricault, Charlet, Raffet, Horace Vernet retracèrent la légende napoléonienne. Dans le vertige et le rapide tourbillon de la République, un peu de flamme républicaine s'était allumée au cœur des artistes ; mais le retentissant déroulement de l'Empire, la



JEUNE FEMME A LA FENÊTRE.

Fac-similé d'un dessin de M. Ad. Menzel (1844).

lueur des canonnades, les nuages de poudre et de fumée, les plis flottants des étendards, les généraux empanachés passant au galop à travers cette atmosphère et ce décor aux lumières et aux couleurs formidables, s'emparèrent plus fortement des imaginations. Puis l'art en France se dégoûta des revirements politiques et mit ses recherches ailleurs que

dans une pensée nationale qui n'était pas encore faite, mais qui semble maintenant se préparer.

Dans l'Allemagne du Nord, au contraire, toute la grandeur de la patrie date de Frédéric, et l'immense élan qu'elle a pris vient encore de la poussée qu'il lui donna. Le souvenir du héros préside à la vie allemande; de la chaumière au château, il est intimement lié au peuple et à sa gloire; Frédéric II est pour le paysan un parent, un ancêtre, aussi bien que pour la noblesse. Chaque Allemand du Nord peut se dire qu'il doit quelque chose à Frédéric. Aussi le grand prince est-il gravé dans la pensée populaire, et sa figure a-t-elle pu agir avec une force extraordinaire sur les artistes.

La vocation artistique fut absolue chez M. Menzel, et l'on peut dire qu'il dessina dès qu'il put tenir un bout de crayon.

Son père dirigeait une pension pour les jeunes filles. Il ne se soucia pas que l'enfant se lançât dans l'art, voie fort aride, surtout à cette époque et dans ce pays, et il s'occupa de lui donner une direction tout autre. Néanmoins Adolphe Menzel n'avait pas quinze ans qu'il triomphait de la résistance de son père. On s'efforçait de lui inspirer du goût pour l'étude de l'histoire, et l'on y réussit; ses lectures se traduisirent bientôt par de nombreuses compositions qu'il se mit à dessiner. Mais ce furent surtout des portraits, qu'il faisait alors, qui frappèrent les amis de la famille. Le père se décida à seconder la vocation de l'enfant et vint s'établir avec les siens à Berlin, où il fonda un établissement de lithographie dont son fils devait être l'âme et le principal soutien. Il y a là une singulière évolution chez un homme, et passer de l'état de professeur pour les jeunes filles à l'état de lithographe est une volte-face bien inattendue, mais qui prouve combien il avait confiance désormais dans les destinées de son fils, et par quelle sollicitude il choisissait une profession qui fût d'accord avec les aptitudes de celui-ci.

A Berlin, les artistes flottaient à demi entre le nouvel art idéaliste du centre et du sud et leur propre tradition réaliste. Carl Begas, coloriste romantique, Wach, tous deux élèves de Gros, Kolbe, élève de Chodowiecki, ce qui ne l'empêcha pas de devenir romantique lui aussi, et Biermann, paysagiste, étaient les célébrités de l'art berlinois. Au fond, l'hésitation dominait; les esprits s'agitaient dans le trouble plutôt qu'ils ne s'attachaient à une direction. Mais l'on était bien d'accord pour dédaigner, comme partout en Europe, l'art du XVIII[e] siècle, et les marchands de Berlin donnaient alors pour quelques groschen les gravures de Chodowiecki, aussi bien que nos gravures françaises, parentes des siennes.

La merveille dans la vie artistique de M. Menzel, c'est qu'il n'a jamais eu aucun maître. Si un artiste s'est fait tout seul, c'est celui-là; cas fort intéressant et propre à faire réfléchir. Il a étudié de lui-même, aux étalages des marchands, en parcourant les rues, les musées, en regardant les gravures. Il s'est fort intéressé à l'art français du XVIII[e] siècle.



ÉTUDE DE VIEILLE FEMME.

(Fac-similé d'un dessin au crayon de M. Ad. Menzel.)

Il copia beaucoup la nature, et néanmoins de son propre instinct étudia très attentivement les antiques.

Quant à des maîtres, à une direction, il ne pouvait s'y accommoder. En 1833, il essaya de suivre les cours de la *classe de plâtre* à l'Académie, mais il y renonça bientôt, gêné par toute prétention systématique. Voilà donc un tempérament bien indépendant; voilà donc une nature tranchée, qui a ses besoins intellectuels à elle propres, très impérieux, et ne se pliera sous aucun dogmatisme.

On se rappelle le portrait que nous avons publié, l'année dernière, d'après le buste de M. Reinhold Begas ; on se rappelle la vigueur du front, des yeux, de la bouche, tout cet ensemble d'organes perçants, acérés, solides, ce masque tout en volonté et en attention.

De cette indépendance et de cette faculté d'observation est sorti un des plus étonnants dessinateurs qu'il y ait jamais eus, et ce dessinateur est devenu aussi un peintre supérieur.

Ceux qui demandent à la nature son jeu infiniment varié, la certitude de ses accords, la parfaite netteté de ses expressions, tout ce qu'elle dit, tout ce qu'elle contient ; ceux qui veulent connaître l'appareil de ses œuvres, et qui savent que, si tel trait est ici, tel autre doit être là ; que chaque chose, dans l'ensemble, joue un rôle de pierre angulaire, ceux-là voient que M. Menzel est un des esprits les plus forts qui se soient jamais trouvés aux prises avec la nature par l'intermédiaire du crayon ou du pinceau ; ils restent stupéfaits de ce don prodigieux qu'il possède : le don de vie et de vérité.

Par là-dessus, il a un tempérament de race ; il est un peu brutal et sauvage comme Hogarth ; il va droit à la nature n'importe où ; elle l'attire partout. Il est trop nature, ai-je entendu dire. Il a eu le privilège de la reproduire avec infaillibilité avant que la photographie existât, dit M. Pietsch. Enfin, quand on voit des photographies d'après les œuvres de M. Menzel, on croirait que ces photographies ont été faites d'après nature, s'écrient quelques autres.

Il est de sa race, dis-je ; là, point d'élégance, point de beaux torses apolloniens. Voyez ces généraux de Frédéric II, il n'y a point de Murat, de Duroc parmi eux ; presque tous sont trapus, courtauds ou énormes, taillés à gros pans, comme des piliers carrés, et en cela, pourtant, assez semblables à une partie de notre génération révolutionnaire de 1789, *commune*, mais pleine *de feu*. La nature ne sait pas si elle est élégante ou lourde ; elle épuise toutes les formes, tous les possibles, comme disait Leibnitz, mais toujours selon des lois inévitables. Connaître ces lois, les exprimer, nous les livrer sûrement, voilà l'œuvre de certains artistes, comme de certains philosophes, de certains savants. Les méconnaître, les violer pour satisfaire un sentiment d'amour-propre, de faiblesse humaine, telle a été l'œuvre d'autres philosophes, d'autres savants, d'autres artistes qu'on a longtemps préférés.

La vérité ! La vérité en tout, en art, en science, en histoire, voilà le devoir. Celui qui nous la donne peut nous blesser, il a rempli son devoir envers nous. Nous n'avons d'autre but que de connaître la vérité. L'art n'est pas en dehors des nécessités, des lois de l'esprit humain ; il ne re-



Ad. Menzel. pinx. P Le Rat sculp.

AUPRÈS DE LA CHEMINÉE.

(Collection de Mr H. Goldschmidt, à Berlin)

Gazette des Beaux Arts Imp. Cadart, Paris.

pose pas sur d'autres fondements que la science et la philosophie; comme elles, il n'est digne d'estime, de respect, de foi, que lorsqu'il est vrai.

Dans son pays, M. Menzel a eu le chemin long avant d'arriver aux étapes hospitalières de la célébrité.

Il a commencé, et c'est inévitable, par ressembler un peu à autrui; ses premiers dessins, tout en laissant percer cette intuition de la nature qui lui est propre, se rattachaient aux idées des écoles du Sud.

Il a énormément, puissamment travaillé, dès sa jeunesse, dès son enfance, et à ce labeur acharné il a acquis une dextérité incomparable. Ce mot de *dextérité*, peut-on ajouter en souriant, n'est même pas ici le plus exact, car l'artiste se sert de sa main gauche aussi bien que de sa main droite. Le tableau *Am Kamin* (*Auprès de la cheminée*), par exemple, dont nous donnons une curieuse et très fine eau-forte de M. Le Rat, a été peint de la main gauche. Outre les études d'art qu'il faisait pour lui, étant tout jeune, il exécuta, pour la maison de son père, une très grande quantité de vignettes à mettre en tête des prospectus, programmes, factures, souhaits de bonne année, que produisait l'établissement.

La lithographie était encore dans les limbes en Allemagne. La France avait accueilli avec plus d'ardeur l'invention de Senefelder et devait porter ce procédé de reproduction à sa plus haute expression. M. Menzel, par ses seules forces et du fond de son coin, donna une grande puissance à la lithographie, de l'autre côté du Rhin, et, avec la plume ou le crayon sut marquer toute son originalité sur la pierre.

Le père de M. Menzel mourut en 1832, et voilà un enfant de dix-sept ans, chargé de soutenir une famille. Ces difficultés de la vie ne firent qu'exciter son énergie, et il travailla jour et nuit.

Il continua à faire pour l'institut lithographique de Sachse et C[ie] ce qu'il faisait pour la maison de son père : des vignettes, des étiquettes, des menus, des programmes de fêtes, de sociétés, où il semait son invention, sa verve, sa *fantaisie*, sa *poésie*; car il n'est rien comme l'amour profond de la réalité pour faire jaillir à travers la nature mille jeux, mille rapports inattendus, et trouver toujours des trésors à l'inépuisable mine.

En 1833, — il avait dix-huit ans, — il publia chez Sachse et C[ie] un album de dessins à la plume lithographiés qui représentaient les *Épreuves de la vie d'artiste*. Le titre allemand est *Künstlers Erdenwallen*, qu'on a coutume de très mal traduire par *Pérégrinations artistiques*.

Ce simple cahier, inspiré par le petit poème de Gœthe qui porte le même titre, attira l'attention des artistes de Berlin, et Schadow, le di-

recteur sévère et redouté de l'Académie des arts, en parla avec beaucoup d'éloges.

A partir de 1834, M. Menzel commença ce que les Allemands appellent des *cycles* ou des *œuvres cycliques*, c'est-à-dire des suites d'illustrations relatives à une série de faits historiques.

Jusqu'en 1836, il fut principalement occupé à illustrer de lithographies les *Faits mémorables de l'histoire de Brandebourg et de Prusse*, édités aussi par Sachse et Cie. « Si l'on compare ces compositions, dit M. Pietsch, à celles que faisaient alors les peintres d'histoire et que le *public éclairé* égalait à celles de la Renaissance, on reste confondu, et un monde nouveau semble s'ouvrir devant vous. » M. Menzel dessina cette fois avec le crayon sur la pierre.

Déjà cet esprit net, ferme, pénétrant, pour qui rien ne va sans la science et l'exactitude, se livrait à de nombreuses recherches sur les costumes, l'architecture, les types de physionomie, et commença cet entassement herculéen de documents historiques pittoresques que d'ultérieures commandes de travaux devaient l'amener à parfaire.

La peinture l'attirait aussi, et, vers 1835, tout seul, sans maître, comme de coutume, il aborda cet art, qui lui coûta des efforts acharnés, sans qu'il cessât de publier nombre de dessins à la plume sur pierre.

M. Menzel faisait aussi ce que nous appelons *du commerce*. C'étaient des planches demandées par les éditeurs de lithographies, comme les *Cinq Sens* (1835), le *Pater* (1837), et des diplômes pour les corporations, les associations de charpentiers, maçons, officiers de la société de tir et bien d'autres.

De 1837 à 1839, on remarqua quelques-unes de ses premières toiles, par exemple, la *Consultation de Droit* et la scène extraite d'un roman en vogue de l'époque, qu'il a intitulée soit : *Audiatur et altera pars*, soit : *En Justice*.

Il y a quelque analogie dans les colorations et le sentiment de cette toile avec l'aspect de certains tableaux anglais, entre autres ceux de M. Pettie. On peut dire qu'en général il y a des analogies entre la peinture allemande et la peinture anglaise, et nous verrons plus tard s'accentuer parfois chez M. Menzel un goût du rouge et du jaune aussi prononcé qu'on peut le rencontrer chez nombre d'artistes en Angleterre. Beaucoup d'énergie dramatique, un sens profond de la physionomie se montrent nettement dans cette œuvre et annoncent l'homme de l'avenir. Comme Holbein, comme Daumier, avec qui il a des points de contact, comme tous ceux qu'a dominés l'esprit de réalité, il a l'intelligence forte dès la jeunesse; les œuvres de premier ordre jaillissent dès le seuil de la vie



ÉTUDE AU CRAYON POUR LA « CRUCHE CASSÉE ».

(Fac-similé d'un dessin de M. Ad. Menzel.)

quand la nourriture a été extrêmement substantielle et que le cerveau a beaucoup agi de lui-même.

En 1839, Franz Kugler, un de ces bons historiens de l'art, devenus aujourd'hui classiques en Allemagne, fut chargé, par les éditeurs Weber et Lorck, d'écrire une *Histoire populaire de Frédéric le Grand*. La *Vie de Napoléon*, par Laurent, illustrée par Horace Vernet, avait eu du succès auprès du public allemand, et l'on voulait lui donner un pendant national. M. Kugler choisit M. Menzel pour illustrer le nouveau livre.

M. Menzel avait développé, relevé, presque créé la lithographie dans son pays. Il y créa aussi ou il y ressuscita la gravure sur bois, à propos de cette œuvre. Après avoir fait de la lithographie un art essentiellement français, puisque nulle part on n'a vu comme chez nous tous les artistes de génie ou de talent apposer chacun sa personnalité sur la pierre, nous venions aussi à cette époque de donner une impulsion nouvelle et peut-être fâcheuse à la gravure sur bois. Toujours est-il qu'alors en Allemagne on se croyait obligé de s'adresser à nos graveurs. Gubitz et Unzelmann, à Berlin, avaient bien tenté de ranimer ce genre, et Unzelmann avait gravé, en 1838, la *Mort de Franz de Sickingen*, d'après le dessin et avec les conseils de M. Menzel; néanmoins les premières illustrations de celui-ci pour l'*Histoire du grand Frédéric* furent envoyées à des graveurs parisiens. On ne fut point satisfait du résultat; on reprochait fort justement à ces graveurs une habileté mécanique qui avait le défaut de ramener tout dessin original à une même adroite et banale interprétation, bien que l'on reconnût que nos nouvelles pratiques de taille fussent, au point de vue technique, très judicieuses. On se décida à confier le reste de l'ouvrage aux graveurs allemands, que l'artiste dirigea lui-même. Dès lors, la gravure sur bois eut, en Allemagne, sa résurrection.

De 1839 à 1842, M. Menzel fut absorbé sans relâche par ce grand travail, qui établit fermement sa réputation. De nouveau il accumula les études, les recherches, les documents, voulant reproduire avec un soin pieux la vie nationale tout entière, du haut en bas, pendant le XVIIIe siècle. Son œuvre est maintenant entre les mains de tout le monde en Allemagne, et elle est très connue des artistes en France.

Cette suite de 400 illustrations me paraît extrêmement curieuse en ce qu'on y voit grandir et s'affermir, de chapitre en chapitre, le talent et l'originalité de M. Menzel. Au début, et quelle que soit la part qu'aient pu y prendre nos graveurs, tout est tâtonnant, hésitant; ces images imitent beaucoup nos illustrations de livres de la même époque et, çà et là, nos illustrations du XVIIIe siècle. L'artiste a commencé sous l'influence



ÉTUDE AU CRAYON POUR LA « CRUCHE CASSÉE ».

(Fac-similé d'un dessin de M. Ad. Menzel.)

de souvenirs, de modèles; nos vignettes le préoccupent. Puis les jours se passent, trois années s'écoulent, et de page en page, en montant jusqu'à la fin, composition, dessin et gravure s'animent, deviennent personnels; la lumière se distribue mieux, l'accent est plus vif et plus aigu, les gestes sont plus naturels, le mouvement prend plus de hardiesse; la coupe, les aspects, les groupements deviennent plus inattendus. Avec le dernier chapitre, on le reconnaît, un grand artiste est fait, il est mûr. Mais il ira encore plus haut pendant le reste de sa carrière. *Les Héros de la paix et de la guerre, au temps du roi Frédéric*, par exemple, ces douze figures qu'on extraira d'autres ouvrages de M. Menzel, tirés à peu d'exemplaires et inaccessibles au public, ouvrages intitulés *Uniformes de l'armée du grand Frédéric* et les *Soldats de Frédéric le Grand*, ces douze figures sont supérieures aux dessins du livre de M. Kugler. Éditées chez Duncker, vers 1855, elles révèlent les progrès surprenants que la gravure sur bois a faits en quinze ans sous l'influence de M. Menzel, mais lui aussi est plus fort, plus sûr, plus large, plus décisif dans son dessin. Une comparaison curieuse entre lui et Chodowiecki ressort à propos de ces douze portraits ou plutôt de ces douze réincarnations en pleine vie, en surprenante animation. La planche de Chodowiecki, représentant le vieux général Zieten, que le grand Frédéric, entouré de tous ses officiers et ministres, oblige à rester assis devant lui, contient les personnages que M. Menzel a aimé à évoquer de nouveau, et l'on voit que celui-ci s'est attaché aussi à rester fidèle à ces types de physionomie et de tournure que Chodowiecki avait scrupuleusement consignés dans sa belle planche. Mais, chez le nouvel interprétateur, que de verve, de finesse et de largeur, de *lumière* et de vie enfin! Les récentes illustrations de M. Menzel, pour *la Cruche cassée*, de Henri de Kleist, et pour la *Germania*, de Scherr, sont supérieures aussi à celles de l'*Histoire de Frédéric*. La liberté, la gaieté, l'ampleur, la certitude achevée de la maîtrise et cette lumière de vie dont il est le dispensateur y restent sans rivales. *Le Vieux Frédéric*, dans la *Germania*, est une chose incomparable.

Dans ce dernier livre, M. Menzel a opposé le *Tabaks-Collegium* de Frédéric-Guillaume à la *Table ronde* de son fils, le grand Frédéric, à Sans-Souci; cette même table ronde où s'asseyaient Voltaire, Maupertuis, d'Argens, Algarotti, lord Keith, et que l'artiste avait déjà dessinée dans l'*Histoire* de Kugler, puis peinte plus tard sur une toile qui se trouve aujourd'hui au Musée de Berlin. Au *Tabaks-Collegium*, la gaieté est bruyante et rude, les plaisanteries sont des farces brutales; de toutes les compositions de M. Menzel, c'est celle qui fait penser le

plus à Hogarth. Autour de la *Table ronde*, le rire est fin et aigu, le geste raffiné et complexe, la tenue élégante; Voltaire touche son cerveau et semble en faire comme l'enseigne de cette scène, où l'esprit tient toute la place.

C'est à propos de ces scènes historiques qu'il est bon de revenir sur



ÉTUDE DE MAINS.

Fac-similé d'un dessin au crayon de M. Ad. Menzel.)

le don de vie et de vérité, qui n'a jamais été départi plus largement à un homme qu'à l'artiste dont je m'occupe.

Ses études historiques firent passer entre ses mains et devant ses yeux une masse énorme d'armes, de costumes, d'équipements, de gra-

vures, de documents variés, ai-je déjà dit. Plus tard, on lui donna pour atelier au Château-Royal une salle remplie d'armures et de harnois. Il eut une exactitude et une précision inouïes à dessiner toutes ces choses du passé; il mesurait une ganse ou un bouton au compas, s'il le fallait. Par là, M. Menzel en acquit une connaissance si intime qu'il put rendre la vie à ces débris jusque-là inanimés. Dans ces uniformes et ces armures vides, il remettait des hommes vivants ; ces plastrons ou ces manches, qui tout à l'heure pendaient flétris, aplatis, informes ; ces visières béantes et affaissées, ces brassards aux jointures raidies, tout cela reprit son mouvement, son geste, sa fleur, son âme, comme à l'incantation d'un magicien. Aucun artiste, peut-être, n'a réussi à évoquer les hommes du passé comme l'a fait M. Menzel.

Le secret de cette magie est simple. Nous ne pouvons rien sentir et comprendre d'autrefois qu'à travers le cadre et le spectacle de ce qui nous entoure. M. Menzel a su restituer aux siècles antérieurs leur vie disparue, parce qu'il avait profondément étudié, ressenti, savouré la vie moderne. Il est surprenant de voir comment l'artiste a manié les armures et les uniformes, ressuscité les soldats de Frédéric et les chevaliers du moyen âge. Les deux compositions intitulées *Devine qui c'est* et *le Chevalier à la soif* sont extrordinaires. Les lourds mouvements d'ours que prennent les armures, la gaieté à manœuvrer ces machines mystérieuses et bizarres, à ensevelir sous un énorme casque fermé, boîte formidable et comique, une tête humaine invisible, mais dont le souffle palpite sous l'enveloppe d'acier, la profonde justesse qui exprime tous les organes du personnage à carapace de fer, sont les remarquables témoignages d'une étonnante puissance d'intuition.

Et puis ces formes massives, fortes, cubiques, conviennent à l'artiste; elles sont celles de son peuple, de son monde ; il a vécu là-dedans, il excelle à les rendre. Il les retrouvera dans ses voyageurs en chemin de fer, dans ses bourgeois qui se balancent en hamac.

C'est donc un esprit plein d'imagination et de fantaisie que M. Menzel, ce parfait réaliste, un grand évocateur. Je ne parlerai qu'en passant de ses admirables *Héros*, de Zieten le hussard, le petit homme étrange, à l'œil perçant, le guerrier fougueux, pieux et modeste ; de Seydlitz, le cuirassier mettant, colosse botté, le pied à l'étrier; du prince de Wurtemberg passant le bras dans la manche de son pardessus, tandis que son regard attentif et un peu inquiet parcourt le champ de bataille ; je ne ferai qu'indiquer la hâte intrépide à se jeter dans l'action, dans la lutte, qu'on sent bouillonner en tous ces hommes. Là où je veux saisir à pleines mains, pour ainsi dire, la fantaisie créatrice de



CARTE POUR LE CENTENAIRE DE GOTTFRIED SCHADOW.

(Fac-similé d'un dessin de M. Ad. Menzel.)

M. Menzel, c'est dans ses programmes de fêtes, ses diplômes de sociétés, ses adresses de municipalités et autres compositions de même genre, où éclate un véritable génie.

Des artistes se sont quelquefois délassés ou amusés à ces *petites choses*, et y ont mis de l'esprit, de la grâce; mais ici on y a mis de la passion, on a traité *ça* comme de grandes œuvres, avec furie de conception, richesse débordante de détails, vigueur d'allures, joie de se rouler dans les encadrements, les banderolles, les cariatides, les draperies, et en pleine originalité d'accessoires modernes, avec un sentiment chaud, vénitien, de colorations, de groupes et de formes. Voici une carte en souvenir du Jubilé de la fabrique Heckmann; des chimères, des termes-forgerons, des couronnes, des galeries, des chiffres, des amours riants, l'industrie ailée et couronnée, encadrent, surmontent, flanquent deux arcades où se voient deux puissantes scènes du travail d'usine, en pleine flamme et en pleine fumée, sous le jour sombre du vitrage des hangars, larges aspects, accents énergiques jetés librement, avec force ou légèreté.

Je citerai un frontispice pour un album de *Lieder* espagnols, composé par M. Krigar, beau-frère de M. Menzel, et dédié à Mme Viardot-Garcia, et la carte pour le centenaire du sculpteur Gottfried Schadow, dessinée en 1864, dont nous publions une reproduction. Au bas de l'exemplaire de cette carte qu'il nous a envoyé, M. Menzel a écrit au crayon : « Ceci est la carte ornée qu'on remettait à chaque artiste, et qui, portant son nom, lui indiquait la place qu'il devait occuper à la table du banquet, à l'occasion de la fête. Dans le cadre sont inscrits les noms d'artistes du XVIIIe siècle; à l'intérieur, on voit les œuvres les plus importantes du sculpteur, qui se rattachent pour la plupart à ce siècle; la scène traitée en vision représente le lieu de naissance de Schadow, qui était fils d'un tailleur. »

Voici encore le frontispice pour l'adresse du *magistrat* de Berlin lors de la réception du roi au retour de la guerre de 1866; les dames parent de fleurs les trophées ou jettent des couronnes aux soldats; les hommes célèbres, les enfants, les silhouettes de monuments, l'armée et la population mêlés dans une sorte de devanture ou de rideau de théâtre à divers étages : tout se groupe et se colore différemment; les lettres et les mots se mêlent en ornements aux personnages; les héros de la guerre de Sept Ans se dressent en cariatides de bronze pour soutenir tout l'ensemble. Et toujours éclate là-dedans ce même sentiment de gaieté, de joie emportée et presque exaltée qui est la note générale de l'œuvre de M. Menzel, sur laquelle plane la figure de Frédéric.

Cette année même, M. Menzel vient de dessiner le programme illustré pour la *Matinée* donnée à l'Opéra-Royal de Berlin au bénéfice des pauvres de Silésie.

« Le peintre de Frédéric le Grand », tel est le nom que lui ont donné ses compatriotes ; c'est par là qu'il leur est le plus cher, et on peut dire que cette figure du roi a été tissée longtemps dans toutes les pensées de l'artiste, qui a attaché une partie de sa carrière à la célébration du héros national.

DURANTY.

(*La fin prochainement.*)



DEUX NOUVEAUTÉS ARCHÉOLOGIQUES

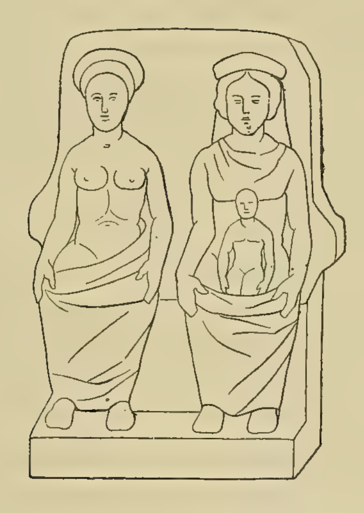
DE LA CAMPANIE[1]

Jupiter qui, sous les surnoms d'Optimus Maximus et de Liber, était dans le Capitole de Capoue le maître des dieux et le protecteur de la grandeur romaine, comme Jupiter Vesuvius le dieu suprême de toute la plaine campanienne, avait-il le même caractère à titre de Jupiter Flagius (ce qui est peut-être Pelagius) dans le temple du Fondo Patturelli ? Y figurait-il comme l'époux de Jovia Damusa ? J'en doute fort. Il y avait un rôle tout à fait secondaire et effacé, aucun des ex-voto figurés n'offre l'image du roi de l'Olympe, et la plaque de terre cuite elle-même, où est gravée la dédicace faite à ce Jupiter local, porte en relief des symboles de la divinité femelle, la fleur et la truie. Ceci s'accorde bien avec le caractère commun de toutes ces antiques déesses pélasgiques et italiotes, génératrices et chthoniennes, à la classe desquelles appartenait la Bona Dea. Elles sont de leur nature mères sans être épouses, et, si des dieux mâles leur sont quelquefois associés, c'est à titre d'enfants. Telle est la situation du Jupiter à la mamelle auprès de la Fortuna Primigenia dans le célèbre culte de Préneste, *locus septus religiose*, dit Cicéron[2], *propter Jovis pueri, qui lactens, cum Junone Fortunae in gremio sedens, mammam appetens, castissime colitur a matribus*. Et je crois que la situation de Jupiter Flagius devait être identique auprès de Jovia Damusa dans la religion de Capoue. Il me semble même que parmi les statues votives de tuf il faut faire deux classes : d'abord, celles où la déesse tient un seul enfant, le petit Jupiter, ou deux, Jupiter

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXI, p. 105.
2. *De divinatione*, II, 41.

Flagius et Vesolia, correspondant aux deux enfants de la Fortune de Préneste : celles-ci, les plus multipliées, s'attachent exactement à la donnée hiératique et mythologique consacrée; ensuite, celles où le nombre des maillots se multiplie considérablement et finit par arriver jusqu'à douze : dans celles-là, il est évident que c'est sa propre progéniture que la matrone dédicatrice substitue aux enfants divins entre les bras de la déesse à qui elle croit la devoir.

La variation de sens que nous admettons ici pour les enfants placés dans les bras de la Jovia Damusa de Capoue est bien conforme à la con-



LES DIVINITÉS DE PRÉNESTE.

(Groupe de terre cuite.)

ception des déesses chthoniennes et nourricières dans les religions de l'antiquité. Gê, la Terre personnifiée, est *Kourotrophos* à Athènes comme allaitant sa fille, Déméter *Chloé*, mais aussi, comme le disent Euripide et le poète Asios, cité par Pausanias, parce qu'elle est la mère et la nourrice de tous les hommes. Déméter est *Kourotrophos* quand elle présente son sein au petit Iacchos, et aussi quand la légende mythologique la représente se faisant la nourrice des fils de rois, comme Démophon à Eleusis et Orthopolis à Sicyone.

Que l'on se reporte maintenant à l'admirable étude de Gerhard[1] sur la religion de Préneste, d'après les terres cuites et les sculptures votives

1. Dans le *Prodromus mythologischer Kunsterklærung*, qui ouvre le texte de ses *Antike Bildwerke*.

trouvées dans cette ville. On y verra comment la Fortuna Primigenia se résolvait en une dualité féminine pareille à celle des Fortunes d'Antium, en un couple de deux déesses mises sur un pied d'égalité presque absolue, bien que l'une fût mère et l'autre fille, la Fortune et Junon, couple qui, complété par la présence de Jupiter enfant, reproduisait exactement le groupement mystique éleusinien de Déméter, Coré et Iacchos. La mention de Jovia Damusa, Vesolia et Jupiter Flagius, comme adorés ensemble dans le temple de la déesse mère, à Capoue, donne l'idée d'un groupement de divinités tout semblable. Et ceci devient encore plus manifeste si l'on tient compte de la façon dont Vesolia devient Venus Jovia comme protectrice d'un des *collegia* de l'époque impériale. Ce dernier nom en fait, en effet, une Junon juvénile comme celle de Préneste, une Junon qui se confond avec Vénus à la façon de l'Aphrodite Héra de Sparte et de la Cupra étrusco-sabellique. Dans une inscription latine [1], Vénus remplace Junon auprès de la Fortuna Primigenia de Préneste, et, dans une autre, c'est Feronia [2].

Le rapprochement que je suis ainsi conduit à établir avec un des principaux cultes du Latium se justifie en se reliant à tout un ordre de faits sur lesquels M. Beloch a été le premier à appeler l'attention. Ce sont ceux qui indiquent que Capoue dut son origine à une population latine qui primitivement s'étendait jusque-là. Ainsi seulement peut s'expliquer que tous les noms de lieux des alentours immédiats de cette cité se retrouvent dans le Latium et l'Étrurie tibérine, originairement peuplée de Latins. Si elle-même s'appelle *Capua*, nous avons une *Porta Capena* à Rome et une à Faléries, ainsi qu'une ville de Capena au pied du Soracte, laquelle est un des principaux sièges du culte de la déesse Feronia, qui y forme avec l'Apollon Soranus [3] un couple à la fois fraternel et conjugal de dieux juvéniles, à l'instar de celui de Coros et Cora, Liber et Libera de l'Italie méridionale, couple exactement parallèle à ceux de Juno Feronia et Jupiter Anxur, le Jupiter jeune et imberbe, à Terracine, et de Vesolia et Jupiter Flagius, à Capoue. Il y a, d'une part, un *Campus Stellatis* et une *Sabate* sur le territoire capuan, et un *Campus Stellatis* à côté de Capena,

1. *Veneri et Fortunae Primigeniae :* Gruter, p. LVIII, n° 9.

2. *Fortunae Praenestinae et Feroniae :* Muratori, t. I, p. CCCVII, n° 5.

3. Comparez l'inscription métrique de Préneste (Gruter, p. LXXII, n° 5), qui parle d'un personnage

Fortunae simulacra colens et Apollinis aras,
Arcanumque Jovem,

et la dédicace d'une image d'Apollon à la Fortuna Primigenia (Gruter, p. LXXVII, n° 1).

une tribu stellatine à Rome et une *Sabate* sur le lac de Bracciano (*lacus Sabatinus*). Tifata est le nom de la montagne qui domine Capoue, et en même temps Pline l'enregistre comme celui d'une ville du Latium. La dénomination de l'*ager Falernus*, si fameux par ses vins, est formée de la même racine que celle de Falériеs, la capitale des Falisques. Toute cette onomastique locale est manifestement antérieure à l'époque où les Étrusques se rendirent maître de Capoue et en firent le chef-lieu de la confédération des douze cités occupées par eux en Campanie. Quant à l'étymologie donnée par Servius et d'après laquelle le nom de Capoue aurait été étrusque et aurait traduit dans l'idiome de l'Étrurie une appellation plus ancienne, Vulturnum [1], elle ne peut être considérée que comme un jeu de mots inspiré par le voisinage du fleuve Vulturne et par l'assonance existant entre le terme qui désignait le « faucon » en étrusque et le nom Capua.

A côté des débris du temple et de ses statues votives en tuf, le Fondo Patturelli renfermait un des plus prodigieux dépôts de terres cuites que l'on ait jamais rencontrés. Une partie de ce dépôt fut atteinte, il y a un quart de siècle, par les travaux du chemin de fer de Rome à Naples. Elle a ainsi peuplé tous les musées de l'Europe d'un grand nombre de morceaux qui y sont arrivés sans certificat de provenance bien précis ; il y en avait, par exemple, une série considérable dans la collection Campana. Raoul Rochette, dès 1853, en a parlé dans le *Journal des Savants*, d'après les échantillons qu'il avait vus entre les mains de Gennaro Riccio. Bien qu'ainsi fortement entamé, quand les fouilles y ont été faites enfin d'une façon régulière par M. Patturelli, le dépôt était encore assez considérable pour avoir fourni au musée de Capoue environ 30,000 pièces, intactes ou fragmentées [2].

C'est la *stips* votive du temple, telle qu'elle avait été formée par les offrandes des dévots qui venaient y implorer le secours de la déesse. Les mêmes types s'y répètent à l'infini, et parmi les plus multipliés on peut distinguer les classes suivantes :

1° Les ex-voto offerts en cas de maladie et qui consistent en représentations de membres du corps humain, d'une forte dimension, têtes d'hommes, de femmes ou d'enfants, ayant souvent un caractère iconique très prononcé, bras, mains, jambes, pieds, seins, ventres, parties

1. L'assertion de Tite-Live, que Capoue se serait appelée Vulturnum jusqu'à la conquête samnite, en 421 av. J.-C., est démentie par ce fait qu'Hécatée, qui écrivait vers 500, l'appelle déjà *Capyé*.

2. Ce chiffre est celui auquel M. l'abbé Jannelli évalue la masse des terres cuites, encore imparfaitement classées et inventoriées, dont il a la conservation.

sexuelles, etc. On offrait ainsi à la divinité l'image de la partie de son corps dont on demandait la guérison. Dans toutes les églises du midi de l'Italie, on suspend encore en grande quantité des ex-voto semblables aux chapelles des saints; ils sont seulement en cire, au lieu d'être en terre cuite. Au bout de quelque temps, pour éviter l'encombrement, on les fond, et l'on en fait des cierges que l'on brûle sur l'autel. Dans les temples antiques, où ces ex-voto étaient de terre cuite, on devait aussi périodiquement les enlever et en faire des dépôts dans des fosses voisines du sanctuaire, qui autrement en aurait été bientôt rempli.

2° Des jambes avec le pied de différents animaux, cheval, âne, bœuf,



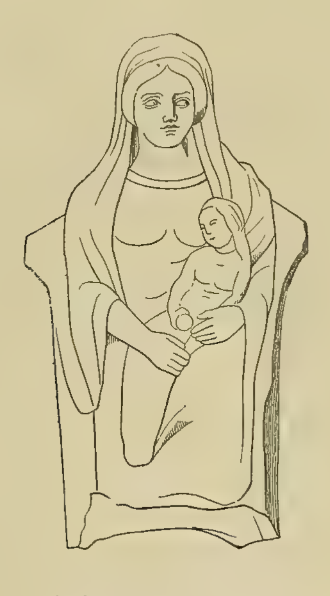
LA DÉESSE NOURRICE.

(Terre cuite de Capoue.)

mouton, chèvre, porc, une fois même de chameau, imitées dans les mêmes dimensions et ayant une destination semblable. Il paraît que l'une des deux déesses adorées dans le temple, Jovia Damusa ou Vesolia, jouissait d'une grande renommée populaire, comme guérissant les bestiaux du piétin.

3° Des statuettes de divinités, qui généralement ne sont pas hautes de plus de 10 à 20 centimètres. La plus multipliée y est, comme de raison, celle de la grande déesse mère du temple, de Jovia Damusa, tantôt debout, tantôt assise, avec des variantes assez sensibles dans son ajustement et dans ses attributs, mais toujours dans son rôle de nourrice. Le plus souvent elle ne porte qu'un seul enfant, sans doute le petit Jupiter Flagius, et c'est ainsi qu'elle était également représentée dans la seule statue de marbre qui ait été exhumée du Fondo Patturelli, statue

fort mutilée qui paraît bien avoir été celle qui s'offrait aux adorations dans l'intérieur du temple lui-même. Très fréquemment, dans les terres-cuites, cette déesse mère a la tête couverte d'un grand voile qui tombe très bas et vient envelopper en partie son enfant. La représentation offre alors la plus étroite ressemblance avec les figurines de terre cuite de Déméter Kourotrophos, dont, en 1820, on trouva un dépôt de plusieurs milliers à Pæstum [1], entre le temple dit de Neptune et la prétendue Basilique, ce qui prouve, soit dit en passant, qu'un de ces deux édifices



DÉMÉTER KOUROTROPHOS.

(Terre cuite de Pæstum.)

était consacré à Déméter. Quelquefois, dans les terres cuites de Capoue comme dans les statues de tuf, en même temps qu'elle porte un enfant, la déesse mère tient un fruit, pomme ou grenade, une colombe, un porc, une patère, un gâteau ; d'autres fois, sous son voile, elle a la tête surmontée du calathos. On la voit aussi avec deux enfants, mais jamais plus, fait qui vient confirmer ce que nous disions tout à l'heure, que son type hiératique et sa légende mythologique ne devaient comporter la présence que d'un ou deux enfants. Enfin elle apparaît aussi, comme dans une des statues en tuf que nous avons signalées plus haut, non plus

1. Les principaux types en ont été publiés par Gerhard dans la pl. XCVI de ses *Antike Bildwerke*.

en nourrice, mais en reine de la fécondité universelle de la nature, assise sur son trône, voilée, tenant d'une main un fruit, de l'autre un de ses symboles empruntés au règne animal.

Bon nombre d'autres terres cuites de la même trouvaille offrent l'image d'une Vénus nue ou à demi drapée, debout ou assise sur un cygne, quelquefois s'abandonnant aux attaques lascives d'un Panisque [1]; c'est la Vénus à laquelle s'identifiait Vesolia. D'autres fois, comme dans les monuments de Préneste [2], les deux déesses apparaissent sur un pied de complète parité, sous les traits de deux femmes voilées, vêtues de tuniques talaires, qui se donnent la main ou se tiennent gracieusement enlacées. C'est ainsi qu'une des monnaies de bronze de Capoue, à légende osque, frappées sous la domination romaine, entre la première et la deuxième guerre punique, montre, au revers de la tête de Junon, leurs deux simulacres se dressant sur une base commune. Citons encore un Cupidon (il faut se servir ici de ce nom latin au lieu du grec *Eros*), qui se reproduit par centaines d'exemplaires [3], une figure féminine ailée, analogue aux Lasas étrusques, qui tient d'une main un flabellum et de l'autre une œnochoé, puis quelques autres génies qui ont pu aussi naturellement faire cortège aux deux déesses. Enfin, dans le nombre de ces terres cuites, on remarque aussi les images de quelques autres divinités : de Diane, qui était l'objet d'un culte tout spécial à Capoue, debout, le carquois aux épaules, tenant son arc et quelquefois un long flambeau, ou bien ayant son chien auprès d'elle ; d'Hercule armé de la massue [4] ; de Minerve armée ; d'un dieu asiatique, ailé, barbu, vêtu du costume persique avec les anaxyrides et la tiare molle, en bonnet phrygien, qui se tient debout entre deux candélabres ; de démons du thiase bachique [5], etc.

1. Cette représentation est fréquente dans les terres cuites de la Campanie et de l'Apulie.

2. Il faut aussi rapprocher la description que donne Pratilli d'un cippe carré découvert auprès du village des Curti, lequel portait sur ses deux côtés une Fortune debout en bas-relief.

3. Il est intéressant de noter qu'une inscription latine du recueil de Muratori (p. MXV) mentionne la dédicace d'une figure de Cupidon à la Fortune de Préneste, *Fortunae Primigeniae sacrum cum signo Cupidinis.*

4. Un monument épigraphique de Lugnano, près de Palestrina, nous montre un personnage dédiant une dîme à Hercule, à la Fortuna Primigenia et à Feronia (Muratori, t. I, p. CCCVII, n° 5).

5. Dans une inscription (Gruter, p. LXII, n° 4) les objets d'art dédiés à la déesse de Préneste sont ainsi définis : *Fortunae Primigeniae signum Liberi Patris panthei cum suis parergis et Cupidines duo cum suis lychnuchis et lucerna Larum.*

Les terres cuites du dépôt du Fondo Patturelli nous présentent encore plusieurs classes.

4° Des figurines d'enfants emmaillottés dans leurs langes, ou bien nus, se livrant à différents jeux. Ce peut être, surtout dans le second cas, l'enfant divin issu de la déesse mère ; mais, dans le premier, il me semble qu'il faut y voir plutôt des ex-voto *pro suscepta prole* et la représentation de l'enfant obtenu de la bienveillance de la déesse.

5° Des statuettes votives, de 10 à 20 centimètres au plus de hauteur, représentant de simples femmes drapées dans diverses attitudes. Elles sont là par milliers et constituaient de beaucoup la majeure partie du dépôt. Elles offrent toutes un écho, affaibli par une série d'imitations successives, des délicieuses statuettes de genre créées dans l'âge des successeurs d'Alexandre par les coroplastes de la Béotie et de l'Attique.



MONNAIE DE BRONZE DE CAPOUE.

Plusieurs semblent même être formellement des surmoulés des terres cuites apuliennes et siciliennes, qui sont elles-mêmes des surmoulés des terres cuites athéniennes et tanagréennes. Dans les temples antiques, les dévots — et au sanctuaire de Jovia Damusa à Capoue c'étaient surtout des femmes — laissaient comme offrandes soit des images de la divinité, soit des figurines qui étaient censées les représenter eux-mêmes. C'était une manière de se placer d'une façon durable en présence de celui ou de celle des immortels que l'on était venu invoquer et de se rappeler perpétuellement à son souvenir. Quelques-unes des statuettes de Capoue représentent un homme ou une femme qui tient dans ses bras un porc, l'apportant pour le sacrifice. Cet animal était, en effet, la victime favorite de la Bona Dea comme de Déméter et de toutes les déesses analogues présidant à la fécondité. Aussi des figurines de terre cuite, de personnages apportant cet animal à sacrifier, ont-elles été trouvées par grandes quantités dans les dépendances des temples de Déméter à Tégée d'Arcadie, à Cnide, à Pæstum, à Syracuse et dans beaucoup d'autres localités.

6° Des figurines d'animaux, parmi lesquelles on remarque surtout le chien, le bœuf, la vache, la chèvre, le porc, la colombe et le coq. La

présentation de figurines de ce genre à la divinité était un moyen de consacrer le souvenir d'un sacrifice que l'on avait offert, ou bien un subterfuge économique, mais tout à fait conforme aux mœurs religieuses de l'antiquité, pour suppléer à un sacrifice sanglant, dont la dépense aurait excédé les ressources de l'adorateur. On remarquera que la plupart des animaux que nous venons d'énumérer comptaient au nombre des symboles de la déesse mère, de la Bona Dea italique comme de la Déméter grecque. C'est qu'en effet la victime que l'on choisissait de préférence pour l'immoler à une divinité était son animal sacré.

7° Des fleurs et des fruits. Parmi ces derniers, les plus multipliés sont la grenade et la pomme.

Toutes les statuettes de terre cuite dont il vient d'être question portent le cachet incontestable de l'influence de l'art proprement hellénique, et non romain. Elles sont sûrement antérieures à la guerre sociale, jusqu'à laquelle les mœurs osco-helléniques se maintinrent intactes dans la Campanie. Ce sont seulement les membres votifs de forte dimension dont une grande partie, la plus grande peut-être, date d'un temps postérieur, de l'époque de la Capoue peuplée par les colonies successives des citoyens romains qu'y établit César pendant son premier consulat et des vétérans d'Auguste. Bien que grecques d'accent, les figurines votives de Capoue sont en général fort grossières d'exécution et très médiocres au point de vue de l'art. L'immense majorité a été simplement poussée dans le moule, sans aucune retouche à l'ébauchoir. On y remarque de grandes variations de style, mais l'archaïsme de quelques-unes des pièces pourrait bien n'être que d'imitation. Dans la *stips* du temple de Jovia Damusa, on remarque aussi, comme dans le dépôt analogue qui fut découvert, il y a dix-huit ans, à côté du temple de Déméter, à Tégée d'Arcadie, beaucoup de ces figurines qui n'ont pas même été moulées, mais seulement façonnées de la manière la plus sommaire, en pinçant l'argile molle entre les doigts et en indiquant par des pastillages les traits de la face et les parures. Ces productions d'une imagerie populaire qui voulait se mettre à la portée de la bourse des plus pauvres affectent, par leur grossièreté rudimentaire, l'apparence d'œuvres d'une extrême antiquité. Mais il faut se défier de cette apparence, car un grand nombre de faits absolument positifs établissent qu'on en a produit dans tous les temps.

Un archaïsme plus franc, et qui cette fois paraît véritable, est celui d'un certain nombre de plaques de terre cuite avec bas-reliefs, qui doivent avoir été des ex-voto. On en remarque plusieurs où la représentation est celle de l'Artémis persique, ailée, tenant deux lions ou

panthères par les pattes de devant, telle qu'elle était figurée sur le coffre de Cypsélos à Olympie. Une autre fait voir Hercule étouffant à terre le lion de Némée, entre deux personnages de plus petite dimension, qui jouent de la lyre

Le dépôt de terres cuites du Fondo Patturelli n'était peut-être pas, du reste, entièrement et exclusivement formé par la *stips* votive du temple. Il semble que nous y ayons aussi les déchets d'une fabrique installée dans les dépendances du sanctuaire pour exploiter la dévotion de ceux qui le visitaient et leur fournir leurs ex-voto, fabrique qui joignait à cette spécialité de sacristie d'autres travaux. Je n'arguerai pas dans ce sens de la présence d'images de divinités qui n'étaient pas celles du temple ; car l'usage de dédier à un dieu la représentation d'un autre dieu, longtemps méconnu des archéologues et mis pour la première fois en lumière par Letronne, est aujourd'hui un des faits les mieux établis du polythéisme. Mais on ne saurait expliquer autrement le nombre considérable de moules et de fragments de moules qui se sont trouvés dans ce dépôt, à côté des statuettes qu'on en avait tirées, ni surtout la singulière quantité d'antéfixes qu'il contenait. Il y en avait de quoi fournir à la toiture d'un grand nombre d'édifices, car le musée de Capoue en possède de 500 à 600, sans compter la quantité de celles qui se sont répandues par toute l'Europe. Presque toutes ont des traces de peinture. Beaucoup ne présentent qu'une simple palmette, plus ou moins élégante, ou de ces bustes divers, s'offrant aux regards de face, que l'on retrouve sur tant d'antéfixes de toutes les provenances. Le motif peut-être le plus multiplié est le masque de la Gorgone, tantôt d'apparence très archaïque, tantôt de style perfectionné; car là encore nous trouvons les mêmes variations de style que dans le reste du dépôt. Un autre type d'antéfixe, qui se reproduit à un grand nombre d'exemplaires, toujours de style ancien ou imitant l'ancien, retrace l'image en bas-relief d'une sorte d'amazone ou de déesse, vêtue d'une tunique courte, chaussée de bottines, le carquois aux épaules, assise de côté sur un cheval et tenant l'arc; sous son cheval est toujours une oie. Je serais disposé à voir ici une représentation archaïque de la Diane Tifatine, dont le temple célèbre était situé tout auprès de Capoue, et paraît avoir été pour les populations de cette partie de la Campanie un centre à la fois religieux et politique, comme le temple de la Diane Nemorensis, puis celui de la Diane Aventine le furent pour les Latins. Jusqu'à présent on ne connaissait de cette déesse qu'un type très postérieur, celui que nous offre une peinture murale du IIIe siècle de l'ère chrétienne, conservée au musée de Capoue et découverte il y a peu d'années à Sant' Angelo in Formis,

sur l'emplacement même du temple situé au pied du mont Tifata.

Tel est, aussi brièvement analysé que possible, l'ensemble des monuments provenant d'une même trouvaille, opérée sur le terrain le plus restreint, autour d'un seul temple, qui constitue le fond du musée provincial de Capoue et en fait une collection absolument unique en son genre, digne au plus haut degré de l'attention de l'archéologue et de l'historien. Il ne saurait plus être permis aujourd'hui au touriste instruit et amateur des arts d'aller de Rome à Naples sans faire une station à Capoue pour y visiter son musée, et sans voir par la même occasion l'amphithéâtre de Santa-Maria di Capuavetere, ainsi que l'église de Sant'-Angelo in Formis, avec ses précieuses peintures du XIe siècle.

FRANÇOIS LENORMANT.



NOUVEAUX RENSEIGNEMENTS

SUR

MARC-ANTOINE RAYMONDI

LETTRE A M. GEORGES DUPLESSIS



Mon cher confrère,

Chaque fois qu'il vous arrive d'étudier soigneusement l'œuvre d'un artiste d'élite, quelle que soit la branche de l'art qu'il ait cultivée, ne vous sentez-vous pas pris du besoin de compléter cette étude par la connaissance des actes de la vie du personnage, par la recherche de son portrait et par celle de quelque spécimen de son écriture? La plupart du temps, ces éléments supplémentaires de critique font, il est vrai, défaut; aussi la silhouette de l'homme se profile-t-elle imparfaitement derrière l'artiste, qui, lui-même, ne saurait, de cette façon, être suffisamment apprécié. Beaucoup de maîtres ne sont connus que par leurs productions; d'autres, plus nombreux et plus mal partagés, sont pourvus de biographies absurdes ou mensongères, plus faites pour obscurcir la vérité que pour jeter la lumière sur les origines et la véritable portée de leur talent, sur leur existence publique et privée.

Parmi les artistes dans l'intimité desquels vous et moi aimerions à pénétrer, brille au premier rang — n'est-il pas vrai? — Marc-Antoine Raymondi, le graveur sans rival, en qui est passé un rayon de l'âme de

Raphaël? Malheureusement ses biographes ont à peine noté les dates approximatives de sa naissance et de son décès ; tout au plus ont-ils, en outre, recueilli quelques indications sommaires. De telle sorte que, si grand qu'ait été son génie, sa personnalité reste comme absorbée dans le resplendissement de l'auréole de son glorieux maître. Toutes les tentatives faites, jusqu'ici, pour suppléer à l'injuste silence de ses contemporains sont demeurées à peu près infructueuses.

Les deux documents que je vous apporte aujourd'hui présentent donc, comme raretés, un intérêt sérieux.

I

Le premier est le titre d'un exemplaire de l'*Aulu-Gelle* in-8°, sorti, en 1515, des presses aldines de Venise, que nous reproduisons ici en fac-similé, et sur lequel ont été successivement apposées les deux mentions de propriété qui suivent :

Sum Andree Raymundi et amicorum[1].
Nunc est Marci Antonii Raymundi, ejus filii[2].

Sur le feuillet de garde, est l'indication du prix d'achat, de la main d'André Raymondi[3] : *Duobus juliis cum dimidio emptus.*

Diverses annotations, de la même plume, se lisent sur les marges du volume.

S'agit-il réellement ici de l'illustre graveur et de son père? Tout moyen de contrôle fait défaut, aucun autographe indiscutable de Marc-Antoine n'ayant été retrouvé jusqu'à présent.

Au premier abord, l'écriture du nom d'André Raymondi m'avait paru relativement moderne, pour être celle d'un homme né, selon toute pro-

1. J'ai retrouvé la formule..... *et amicorum,* adoptée un peu plus tard par Grolier, sur un exemplaire de la *Divine Comédie,* imprimée à Milan en 1478, qui a appartenu à Giovanni Pontano, dont il porte aussi l'*ex dono* à Niccolo del Vasto.

2. Indépendamment de cette mention, on lit encore au bas de la page : *Nunc Antonii Sanctinii. P. L.*

3. La forme *Raymondi* était, en ce temps, propre au nord de l'Italie et même à la contrée tout entière ; j'ai donc cru devoir l'adopter.

babilité, vers le milieu du xv[e] siècle. Un examen plus sérieux m'a fourni des termes de comparaison à peu près identiques, datant des dernières années de ce siècle où des premières du xvi[e], sans parler du caractère *italique* employé, depuis nombre d'années déjà, par les Alde avant l'impression de l'Aulu-Gelle, caractère imité presque servilement dans l'inscription; car il s'agissait plutôt, en cette circonstance, d'une marque de possession que d'une signature.

L'*italique* était, du reste, pour les Bolonais, un type local, ayant été



inventé par Francesco, dit de Bologne, le graveur de lettres d'Alde Manuce [1]. Avant de passer à l'état typographique, où il reçut ses derniers perfectionnements, son emploi fut nécessairement usuel dans l'écriture courante.

La véritable écriture d'André est, en réalité, celle de l'indication du prix d'achat : *deux Jules et demi*, monnaies d'argent, frappées sous

1. Voir à la dernière page du *Virgile*, imprimé en 1501 par Alde Manuce, la mention de François de Bologne, comme graveur de lettres latines. M. Panizzi a cherché à démontrer, dans sa brochure ayant pour titre : *Chi era Francesco di Bologna*, que cet artiste n'était autre que le Francia; mais rien n'est moins certain.

Jules II, et que continuèrent à émettre certains de ses successeurs. Il se pourrait même que la mention du titre ait été apposée par une autre personne que le possesseur du livre.

Quant au nom de Marc-Antoine, l'écriture dont on s'est servi pour le tracer ne s'écarte pas du type de celle employée par bon nombre de ses contemporains. Elle offre, dès lors, des garanties sérieuses de vraisemblance.

Vous avez le fac-similé du document sous les yeux et pouvez résoudre ce problème, que je vous soumets, bien entendu, sous toutes réserves.

Quelque découverte ultérieure nous apportera peut-être la solution désirée. Si elle démontre que nous sommes en possession d'un autographe authentique de Marc-Antoine, il en résultera que son père était un lettré et que lui-même avait reçu une éducation libérale, comme le faisaient déjà pressentir d'ailleurs la pureté de goût et le sentiment de distinction native qui caractérisent ses œuvres, sentiment trop accusé pour ne pas être tiré tout autant de son propre fonds que produit par l'influence de Raphaël.

L'*Aulu Gelle,* venu en ma possession, a été récemment trouvé à Rome par M. Luigi Azzolini, auquel nous devons la découverte de plusieurs autres autographes des plus rares et des plus précieux.

II

Le second document dont j'ai à vous parler, mon cher confrère, vient confirmer implicitement les indications fournies par le premier. En voici le texte :

Monsieur,

Vous sçavez déjà, par le pacquet party le 26 du moys dernier, que je n'ay fait faute de prendre soin de vos intérests, et de tout ce que vous m'avez commandé au départ, et n'ay failly non plus de continuer ce que, Dieu mercy, j'ay heureusement commencé. La besongne a esté facile avec l'aide de M. de Villeneufve, qui n'a cessé de me prodiguer ses bons offices depuy mon arrivée. Ma prochaine vous aprendra ce que j'auray tiré des banques et le compte qui en aura esté fait, ce que je ne peux par la présente.

Le seigneur Jérôme m'a conduit hier à la bouticque d'un libraire de ceste ville de Bolongne, qu'on prétend descendu d'un bastard de Marc-

Anthoyne Rémond. Il a chez luy quatre planches de cuivre et un livre de desseins de ce signalé graveur. Cest homme m'a dit que sa grand-mère à luy estoit fille du bastard, graveur fameux comme son père. Rémond l'avoit eu à Rome d'une dame de qualité, nourry dans sa maison dès son jeune an, et l'avoit rendu habile en son art. A sa mort, après l'assaut de Rome par l'Espagnol[1]*, il luy a laissé du bien à Argène*[2]*, lieu proche d'icy, d'où il estoit. Ce libraire ne veut laisser sortir du logis desseins et planches, pour grandes que soient les offres qu'on luy fait, non plus que nombre de planches du bastard, qui avoit nom Giorgio, de son baptême, et estoit surnommé Benedetto Verine, de celuy de sa mère. Au prix de seize escus du pays, il m'a vendu un autre livre de desseins de peintres bolognois et* ALTRE-COGLIONERIE, *qui ne sont à mespriser.*

Le surplus de la lettre, de trois pages petit in-4°, concerne des comptes de banque avec le seigneur Jérôme. Puis Deshayes dit, en terminant, qu'il partira de Bologne le lendemain de la signature du marché de M. de Villeneufve, pour aller à Florence, où il ne séjournera qu'un jour ou deux, voulant être à Rome aux fêtes de Pâques. Viennent enfin la date, la souscription et la signature :

De Bolongne, ce 10 de mars 1659.

Vostre très humble, très obéissant et obligé serviteur,

DESHAYES.

Cette lettre, provenant de Paris, et dont l'adresse porte simplement : *A monsieur François Langloys*, paraît avoir été écrite à l'éditeur d'estampes du même nom, qu'on appelait ordinairement *Ciartres*. Peut-être aussi son auteur est-il Jean Deshayes, autre éditeur et graveur, qui nous a laissé sept à huit estampes dans le goût de Claude Vignon, et qui avait élu domicile à Paris, dans l'île du Palais, à l'enseigne du *Roy David*[3]. Le texte nous laisse, aussi lui, dans une perplexité non moins grande que les noms de l'auteur et du destinataire. Devons-nous tenir pour vrai tout ce qu'il renferme de renseignements sur Marc-Antoine? ou bien faut-il attendre que d'autres révélations imprévues viennent corroborer son contenu? Adopter ce dernier parti serait peut-être

1. Les bandes indisciplinées de Charles de Bourbon prirent Rome le 6 mai 1627. Le pillage de la ville continua pendant près de deux mois.

2. Sans doute Argini, village peu éloigné de Bologne, ou Argine.

3. Le *Peintre-Graveur* de Robert-Dumesnil, t. III, p. 210.

excessif à l'égard d'un document qui, après tout, a le seul défaut d'être postérieur de plus d'un siècle à la mort de ceux dont il parle. Combien de faits, acceptés pour vrais, sont appuyés sur des preuves de moins bon aloi. Je crois donc préférable de nous considérer comme fort heureux de ce que l'honnête libraire bolonais ait pieusement gardé ses traditions de famille, sauf à admettre quelques erreurs de détail dans son roman généalogique. Sans lui, nous en serions encore réduits aux récits plus qu'incomplets de Vasari, de Malvasia et de leurs copistes.

Le brave homme se montrait fier de descendre d'un bâtard du célèbre graveur, artiste distingué lui-même. Quoi de plus naturel ? Une foule de gens, plus haut placés, ne tirent-ils pas vanité d'origines tout aussi irrégulières, mais assurément moins nobles? Combien peu pourraient, en pareil cas, se recommander, avec preuves à l'appui, d'ancêtres de la main gauche, illustres au même degré que l'immortel auteur du *Jugement de Pâris ?*

La première pièce sur laquelle j'ai appelé votre attention nous a révélé un Marc-Antoine fils d'un lettré, lettré lui-même; celle-ci nous initie à ses relations intimes avec une patricienne de Rome. Si, tenant compte de ces détails, nous jetons les yeux sur le portrait que nous en a laissé Raphaël dans sa fresque d'*Héliodore chassé du temple*, où il l'a peint sous l'aspect d'un des porteurs nobles du pape Jules II, il nous apparaît comme un homme de taille bien prise et moyenne. Les traits peu réguliers, mais énergiques, l'œil profond, plein d'effluves magnétiques et de passion, décèlent une de ces natures impressionnables et vaillantes qui l'emportent le plus souvent sur les bellâtres, dans les choses du cœur, auprès des femmes bien douées. Ajoutons à cela que, pour que son maître, en qui se résumaient toutes les élégances, toutes les délicatesses, l'ait admis de plein pied, lui nouveau venu, dans son intimité, — il était arrivé de Venise en 1510 et l'*Héliodore* fut peint en 1512, — il fallait qu'il y eût en sa personne de ces séductions que donnent seuls une éducation distinguée et un esprit élevé, propres à le faire bien venir du monde où il fut introduit, dans la capitale de la catholicité.

Les amours de Marc-Antoine avec la mère de Benedetto Verine — elle se nommait sans doute Benedetta Verino ou Verina [1] — datent donc nécessairement des premiers temps de son séjour à Rome, à moins qu'on ne les reporte à une époque antérieure à 1510, ce qui est peu vraisemblable. Pour qu'il ait enseigné fructueusement son art à son fils, avant

1. Une famille florentine de ce nom a joui, au xve siècle, d'une certaine célébrité.

son décès, ce dernier devait avoir au moins vingt ans en 1530, date approximative de l'événement.

III

Avant de voir s'il est possible de déterminer la valeur du contingent artistique de ce fils, résumons, en peu de mots, les notions recueillies présentement sur le père, en admettant pour exactes celles que j'apporte, lesquelles concordent, du reste, avec le peu qu'on savait déjà.

Marc-Antoine Raymondi naît à Argine, près de Bologne, vers 1480 (son portrait, peint en 1512, accuse environ trente ans);

Il étudie le dessin, l'orfèvrerie et la gravure dans l'atelier de François Raibolini, dit le *Francia*, peintre, orfèvre, graveur et médailleur célèbre;

Il grave d'abord les dessins de son maître, s'inspire de son enseignement dans le maniement du burin, et acquiert ainsi une notoriété constatée par le poète Giovanni Achillini, dont il fait le portrait[1];

Il se perfectionne, à partir de 1506, dans les procédés matériels de son art, par l'étude des estampes des maîtres de la haute Italie, et de celles d'Albert Dürer, dont il copie quelques-unes, sans que le goût allemand influe sensiblement sur sa manière, encore moins sur son dessin;

Il se rend en 1509 à Venise, où il reproduit d'autres gravures du maître de Nuremberg;

Il s'arrête, en allant de Venise à Rome (1510), à Florence, et y prend copie du carton de Michel-Ange, dont il grave un fragment, connu sous le nom des *Grimpeurs*, dès son arrivée à Rome;

Il s'établit dans cette dernière ville en 1510, et entre dans l'atelier de Raphaël, introduit peut-être par Timoteo Viti, qui avait pu le connaître jeune dans celui de Francia. Il se pourrait aussi que Raphaël, en quête d'un artiste capable de multiplier ses œuvres par le burin, ait fait appeler Raymondi, dont les estampes devaient lui être passées sous les yeux. Celle de la *Lucrèce*, chef-d'œuvre exquis, fut son début dans la nouvelle carrière ouverte à son génie. A dater de ce jour, son nom est indissolublement uni à celui de son nouveau maître;

Il se lie d'amour, peu de temps après son arrivée, avec une noble Romaine, du nom de Benedetta Verino, qui lui donne, vers 1511, un fils, appelé Giorgio au baptême;

1. Voir le *Viridario* de ce poète, composé en 1504 et édité à Bologne en 1513.

Il continue à faire partie de l'atelier de Raphaël, où il avait la direction de la gravure, jusqu'au décès de ce grand homme, arrivé le 6 avril 1520. Le broyeur de couleurs de la maison, appelé Baviera, était chargé du soin de tirer ses estampes et d'en opérer la vente, qui était très fructueuse, si l'on en croit Vasari;

Il ouvre alors un atelier personnel, où il reçoit un grand nombre d'élèves, originaires, les uns, d'Italie, les autres, de France et d'Allemagne, et se met à reproduire les dessins de divers artistes, de goûts très opposés. Parmi ses élèves, quelques-uns s'approprient plus ou moins sa manière, selon leur tempérament; mais tous ne le suivent que de loin, même les plus habiles[1];

Il est emprisonné pendant quelque temps, en 1525, par ordre du pape Clément VII, pour avoir gravé, d'après Jules Romain, une suite de sujets libres, représentant les *Amours des dieux*, qu'accompagnaient des sonnets licencieux de Pierre Arétin;

Sa maison est pillée en mai 1527, lors du sac de Rome, par les bandes de Charles de Bourbon;

Presque ruiné, il se retire, la même année, à Bologne;

Il meurt entre juin 1527 et 1530[2], laissant le bien qu'il possédait à Argine, lieu de sa naissance, à Giorgio, son fils naturel.

Vous savez, mon cher confrère, comment Malvasia raconte cette mort dans sa *Felsina pittrice*, publiée en 1678. Selon lui, Marc-Antoine aurait été tué par un gentilhomme de Rome, pour lequel fut gravée la première planche du *Massacre des innocents*. Irrité de ce que l'artiste en aurait exécuté une reproduction, il s'en serait vengé en lui ôtant la vie. — Malvasia avait, sans doute, pris ce renseignement à quelque source analogue à celle où vint puiser Deshayes, le touriste parisien, dix-neuf années avant l'apparition de son livre. Il est à regretter que l'historien de l'école bolonaise n'ait pas été lui-même mis en rapport avec le libraire qui prétendait descendre des Raymondi. Il nous eût fourni des notions bien autrement précises, car il n'eût pas manqué

1. Aussi n'est-ce pas sans étonnement qu'on voit M. Passavant revendiquer pour Georges Pencz et d'autres graveurs germains, non moins secondaires, la paternité d'œuvres d'élite, telles que le *Massacre des innocents au Chicot*, par exemple, pièce sortie incontestablement d'une main italienne.

2. Vasari dit que sa mort suivit d'assez près son retour à Bologne. Un passage de la *Cortegiana* de l'Arétin indique, de son côté, qu'il était décédé avant 1534, époque de l'impression de cette comédie. La lettre de Deshayes, rapportant une tradition de famille, place l'événement après « l'assaut de Rome ». Il y a donc presque concordance entre ces trois indications.

d'indiquer ce que représentaient les planches originales de Marc-Antoine et celles de son fils, mentionnées si brièvement dans la lettre de Deshayes, qui cachait peut-être, lorsqu'il écrivit à François Langlois, sous une indifférence apparente, quelque arrière-pensée mercantile. Mais vous n'ignorez pas qu'en ces matières tout est hasard et imprévu. Souvent nous coudoyons, sans nous en douter, des gens en mesure de nous apprendre les choses qui nous intéressent le plus. En définitive, nous avons néanmoins, à l'heure qu'il est, les éléments constitutifs d'une biographie : quelques dates précises, quelques faits ; en un mot, un canevas suffisamment préparé. Qu'on y ajoute un classement chronologique de l'œuvre magistrale de Marc-Antoine, œuvre qu'on nous présente presque toujours dans un pêle-mêle affligeant, et le plus grand des graveurs nous sera tout aussi connu que la plupart de ses contemporains célèbres.

IV

Arrivons présentement à son bâtard. Né vers 1511, Giorgio, dit *Benedetto Verino*, fut élevé dans la maison paternelle et, là, initié à la pratique de la gravure. Il suivit vraisemblablement son père à Bologne, après le sac de Rome, en 1527, et, lorsque celui-ci mourut, il fut son héritier. A cela se réduisent les indications fournies par la lettre de Deshayes. Essayons d'élargir tant soit peu cet étroit horizon.

Parmi les élèves de Marc-Antoine, il en est un, pourvu d'un véritable talent, qui a signé ses planches d'un dé, marqué parfois d'un B.; d'autres portent les initiales B. V. — Ne serait-ce point notre Benedetto Verino? Les plus anciennes planches de sa main, qui soient datées, remontent à 1532 et à 1533 ; tandis que d'autres, sans date, sont, il me semble, d'une époque bien postérieure. Si l'on admet qu'il soit né en 1511, Benedetto aurait eu vingt et un ans en 1532. — La manière de ce graveur procède directement de celle de Raymondi; mais elle témoigne d'une émancipation précoce. Une de ses dernières productions connues est le portrait du pape Jules III, dont le pontificat, commencé le 8 février 1550, finit le 5 mars 1555. Ayant à votre disposition les grands recueils du Cabinet de France, il vous est facile de constater si j'approche plus ou moins de la vraisemblance en émettant une opinion basée uniquement sur d'assez vagues présomptions et des souvenirs. J'ai possédé, il y a quelques années, en fort belles épreuves, sept des trente-deux planches de l'*Histoire de Psyché*, gravée sur des dessins

dont Raphaël avait fait les croquis[1]. Une portait la marque A. V. (*Agostino Veneziano*); les autres étaient du maître au dé. Si je les avais actuellement sous les yeux, elles me fourniraient, sans nul doute, des arguments qui, sans elles, ne me viennent pas à l'esprit.

Après le décès de son père, Benedetto dut certainement rentrer à Rome.

Les deux documents que je viens de vous soumettre, mon cher confrère, comporteraient d'autres détails; on pourrait en tirer encore des inductions de plus d'une sorte; mais je ne saurais aller au delà de ce qui précède, faute d'avoir sous la main les moyens de les scruter plus à fond.

J'aurai peut-être occasion, d'ici quelque temps, d'aborder avec vous un autre point, plus ancien, de l'histoire de la gravure, à propos d'un monument iconographique de la première moitié du xv[e] siècle, ayant date certaine et resté jusqu'ici inconnu. Il me servira, je l'espère, à jeter quelque jour sur certain côté, resté dans l'ombre, des origines d'un art né presque à la même heure que l'imprimerie et venu tout exprès pour la seconder dans sa mission civilisatrice. Cette circonstance me permettra de vous témoigner de nouveau, mon cher confrère, mes sentiments affectueux.

1. Quoi qu'en dise M. Didot, cette suite a été gravée en dehors de la participation de Marc-Antoine, et, selon toute apparence, après sa mort.

BENJAMIN FILLON.





PORTRAIT DE MILLEVOYE

(MINIATURE SUR IVOIRE APPARTENANT A M. Ch. BAYARD)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Ch. Chardon aîné

LE PORTRAIT DE MILLEVOYE

PAR PRUD'HON



N double intérêt s'attache au portrait dont nous donnons ici une reproduction, gravée par la pointe habile de notre collaborateur M. Gilbert. D'abord c'est une œuvre inédite, nous pouvons même dire inconnue, de notre grand Prud'hon, dont le génie est si universellement apprécié aujourd'hui que rien de ce qui y touche ne nous laisse indifférents; de plus, c'est le seul portrait authentique d'un poète qui, s'il ne compte pas parmi les grands de ce siècle, a, du moins, donné une note à part, la note de la tendresse élégiaque.

Le seul portrait de Millevoye qui fût jusqu'à présent signalé est un portrait à l'âge de douze ans. Un autre, que nous a fait connaître une communication obligeante de M. Paul Lacroix[1], se trouve dans une gravure de Gautier, faite pour la première édition des *Élégies* de Millevoye intitulée : *Élégies, suivies d'Emma et Éginard, poème, et d'autres poésies la plupart inédites, par Charles Millevoye* (Paris, Rosa, 1812. In-18 de 221 pages). Cette gravure porte pour légende : *La Chute des feuilles*, et fait face à la célèbre élégie qui venait d'obtenir tant de succès, après avoir été couronnée aux Jeux Floraux, et qui est, avec le

1. M. Paul Lacroix ne nous en voudra pas de dire que, mieux préparé que personne par sa longue admiration pour le poète, il avait écrit une notice développée sur Millevoye, pour l'édition des œuvres récemment publiée par M. Quantin. Cette notice, imprimée, mais non publiée, par suite de l'intervention injustifiable d'un des membres de la famille Millevoye, contenait les renseignements les plus complets et les plus étendus sur la vie et les œuvres de Charles Millevoye.

Poète mourant, — un chef-d'œuvre exquis —, sa plus touchante inspiration.

. . . .
Compagnons dispersés de mon triste voyage,
O mes amis! ô vous qui me fûtes si chers!
De mes chants imparfaits recueillez l'héritage,
Et sauvez de l'oubli quelques-uns de mes vers.
Et vous par qui je meurs, vous à qui je pardonne,
Femmes, vos traits encore à mon œil incertain
S'offrent comme un rayon d'automne
Ou comme un songe du matin.
Doux fantômes! venez, mon ombre vous demande
Un dernier souvenir de douleur et d'amour :
Au pied de mon cyprès effeuillez pour offrande
Les roses qui vivent un jour.

Dans la gravure du volume des *Élégies,* on voit le malade assis sous les arbres qui perdent leurs feuilles. Le visage maigre et allongé, l'air triste, il présente une ressemblance très visible avec le portrait de Prud'hon, ressemblance même assez frappante pour que l'on puisse soutenir que la petite gravure de Gautier a été faite d'après lui. La coiffure caractéristique, qui donne au visage un aspect plus maladif encore, est la même dans les deux planches. Du reste, on a toujours dit, d'après la tradition, que la gravure des *Élégies* offrait un portrait médiocre, mais ressemblant, de l'auteur de la *Chute des feuilles,* et c'est d'après elle que M. Lalauze a dû faire le croquis à l'eau-forte qui se trouve en tête du volume de M. Quantin. M. Paul Lacroix, lorsqu'il envoya le volume au graveur, ignorant l'existence du portrait de Prud'hon, dut ajouter à son envoi la mention : *Portrait supposé de Millevoye.*

La lacune est donc comblée; nous avons maintenant une excellente image du poète, et cette image a été tracée par la main du plus grand peintre du temps. Prud'hon y a mis, comme toujours, son âme, sa délicatesse, son sentiment admirable de l'expression et cette vague mélancolie qui ici répondait si bien au caractère languissant du modèle. C'est une miniature ovale sur ivoire de 0^{m},150 de hauteur sur 0^{m},125 de largeur, conservée dans son ancien cadre et dans son ancien étui de maroquin. Elle appartient à un amateur très distingué de Lyon, M. Charles Bayard, qui possède une nombreuse et superbe collection d'objets d'art, et qui n'a qu'un défaut : c'est d'être beaucoup trop modeste et de ne point faire de bruit autour de ses richesses, — défaut rare par ces temps de banque, de spéculation et de réclame —. Il tenait la miniature de Prud'hon d'un avocat à la cour d'Aix, M. Furby. Ce M. Furby avait été précepteur des princes d'Angleterre et avait écrit de nombreux articles de critique d'art

dans les journaux. Pendant son séjour en Angleterre, il avait formé une petite collection de tableaux parmi lesquels se trouvait le *Millevoye.* Elle fut achetée en bloc par M. Bayard. Il nous a été impossible de remonter au delà de ce dernier acte d'origine.

Il est, en effet, fort singulier de ne trouver, ni dans les témoignages contemporains ni dans les écrits de ceux qui se sont plus tard occupés des œuvres et de la vie du maître, aucune trace d'un morceau qui se recommande par son intérêt d'exécution et par la célébrité du personnage représenté. Ni Charles Blanc, ni Charles Clément, ni Edmond de Goncourt, qui a cependant catalogué avec passion tout ce qu'il a pu reconnaître comme ayant été exécuté par ou d'après Prud'hon, n'en font mention. Il appartient cependant à la maturité du maître, à ce moment heureux où le bonheur était venu le trouver en la personne de Mlle Mayer, — la miniature dont nous nous occupons porte à droite la signature P. P. Prud'hon, 1803, — tout proche de cette époque admirable qui verra naître presque en même temps sous son pinceau ces deux chefs-d'œuvre de la peinture moderne : *La Justice et la Vengeance poursuivant le Crime* et l'*Enlèvement de Psyché.*

Prud'hon venait d'entrer dans son logement de la Sorbonne. Il avait quarante-cinq ans. Millevoye n'avait que vingt et un ans, et, quoique pensionné par l'empereur pour son poème de la *Bataille d'Austerlitz,* était encore bien peu connu. Nous n'avons trouvé dans les auteurs aucune trace de relations particulières entre le peintre et le poète. On peut cependant supposer qu'ils s'étaient rencontrés et qu'ils avaient pu se lier ensemble chez Firmin-Didot. Millevoye était en rapport avec la maison depuis ses premiers essais poétiques; quant à Prud'hon, on sait qu'il avait déjà fourni aux frères Didot les merveilleux dessins de l'*Art d'aimer,* de *Daphnis et Chloé* et du *Racine.* Nous doutons cependant que ce portait de Millevoye ait été destiné à la gravure; il a, au contraire, tous les caractères d'une œuvre intime et très curieusement finie. La boîte originelle dans laquelle il est enfermé le désigne comme un objet de famille conservé pieusement par les premiers possesseurs.

Comme miniature, il n'est point indigne d'être comparé aux rares miniatures que Prud'hon a exécutées. Le dessin en est d'une finesse extrême; tout y précise une ressemblance voulue. Le modelé du visage est bien étudié; les tons sont blonds et un peu passés, avec de chauds réveils dans la cravate et dans le collet et une concentration de lumière sur le col blanc de la chemise; l'attitude est singulière; l'ensemble est déjà d'un homme souffrant et marqué pour une fin hâtive.

LOUIS GONSE.



ANTIQUITÉS ET CURIOSITÉS

DE LA VILLE DE SENS

(TROISIÈME ARTICLE[1])

IV

LES ÉTOFFES DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE



Si l'on ne se bornait, il y aurait trop de choses à dire à propos du Trésor de Sens, et je n'ai pas même nommé tout ce qui, en fait d'orfèvrerie, mériterait d'être cité, décrit et étudié. Un catalogue complet et raisonné en est encore à paraître. M. Julliot, qui l'a presque terminé, ne saurait trop presser l'achèvement et l'impression de son travail. Les notes et l'étude rapide d'un passant ne peuvent pas plus tout dire que tout regarder et tout savoir. Rien ne

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXI, pages 5 et 149.

remplace d'être sur les lieux, d'avoir vu les choses fréquemment, d'y avoir réfléchi maintes fois et de pouvoir à tout instant examiner et étudier à nouveau. Cette revision renouvelée serait surtout très nécessaire à propos des étoffes, qui sont une des richesses les plus rares et les plus curieuses de ce Trésor.

Comme presque toutes les étoffes de ce genre qui ont servi à entourer des reliques, si celles-ci ne sont pas complètement orientales dans le sens exact du mot, elles sont étrangères, et, faites à Byzance d'abord et ensuite en Sicile, elles procèdent si absolument de l'imitation et de la tradition orientales qu'elles l'étaient pour leur temps et le demeurent du nôtre. Les questions de date et les questions d'origine sont des plus délicates, et les opinions sur ce point peuvent être si divergentes, encore si hypothétiques et appuyées de si peu de preuves, que leur discussion dans la *Gazette* entraînerait à des longueurs qu'on y trouverait par trop érudites. Dans le *Portefeuille archéologique de la Champagne* de Gaussen, il n'y a que des planches, des plus intéressantes parce qu'elles sont en couleur et de la grandeur des originaux ; mais le P. Martin y est revenu avec sa curiosité et sa science habituelles dans le second volume de ses *Mélanges d'archéologie*, et il y a eu, depuis, un travail d'érudition et de critique bien consciencieux, bien nouveau et bien remarquable : c'est le rapport au Ministre de l'Instruction publique fait par M. Charles de Linas sur les anciens vêtements sacerdotaux et les anciennes étoffes conservées en France. Il a été publié en 1857 dans le second volume de la première série de la *Revue des Sociétés savantes*, et ce qu'il dit des anciennes étoffes du Trésor de Sens y occupe une large place. Ce travail est d'une si rare compétence, si plein de comparaisons et de discussions, il ajoute si bien la connaissance des textes à celle des monuments, qu'il n'est pas résumable ; il le faudrait reproduire, en le discutant, pour ajouter encore à ses hypothèses et à ses démonstrations, mais je ne sais si les lecteurs de la *Gazette* ne seraient pas un peu étonnés si on leur parlait, même rapidement, de l'*opus anglicum*, de l'*opus plumarium*, de la fabrication byzantine du *pallium triacontasimum*, caractérisé par ses entrelacs et ses ornements en forme de bandes, et du *quadrapulum*, qui est en tissu croisé.

Il y passerait forcément une bonne partie du texte d'Anastase le bibliothécaire et du *Glossaire* de Du Cange. La description et la discussion de M. de Linas sont d'une compétence si technique, d'une érudition si solide et si vraiment critique, que, ne pouvant les reproduire, il est plus juste de ne pas les mutiler et de les rappeler avec tous les éloges qu'elles méritent. Les dessins de M. Laurent, qui ne peuvent donner la couleur et

la dimension, donnent au moins les dispositions et l'aspect avec un vrai sentiment du caractère. Je ne me servirai de mes notes et de mes souvenirs que pour accompagner ses dessins de courtes remarques descriptives.

Il est remarquable, d'ailleurs, de voir conservées à Sens ces anciennes étoffes, car il y en avait certainement bien davantage, et les chroniques locales en parlent plus d'une fois. Ainsi, au XIIIe siècle, dans la Chronique de Saint-Pierre-le-Vif, après avoir parlé de la levée, en 1034, du corps de saint Ebbon, archevêque de Sens au VIIIe siècle, on ajoute que la chasuble de soie avec laquelle il avait été enseveli fut retrouvée presque intacte dans son tombeau, gardée avec respect, et qu'aux fêtes du saint on célébrait la messe au grand autel avec cette chasuble. Geoffroy dit encore, quand il parle de la translation, en 847, du corps de saint Savinien à Saint-Pierre-le-Vif, qu'on trouva son suaire presque intact et qu'il est conservé avec honneur. Cela était bon à rappeler, parce que les précieux morceaux maintenant réunis au Trésor et qui n'ont dû de subsister qu'à leur petit volume, qui a permis de les mettre facilement à l'abri, et au peu d'estime qu'on faisait alors de leur valeur, ne viennent pas tous de la cathédrale, mais aussi bien et surtout des autres églises de Sens. Je les désignerai par leurs appellations traditionnelles.

L'inventaire de Saint-Pierre-le-Vif de 1660, en parlant du reliquaire qui contenait les suaires de saint Savinien et de saint Potentien et qui avait cette inscription :

> Hæc duo pontificum sudaria continet arca,
> Qui Senonas sacro lustrarunt dogmate primi,

ajoute que l'un tirait sur le violet et l'autre sur le rouge, et l'on sait qu'ils furent volés en 1556 et retrouvés dans un provin près de la chapelle Saint-Germain de la Chapelle-sur-Oreuse.

Le suaire en soie damassée, que M. Julliot a décrit le premier dans les notes de l'inventaire de Saint-Pierre-le-Vif, doit bien être celui de saint Savinien. Alors que l'ensemble est rouge cerise sur rouge, les têtes des gazelles, qui sont hautes de 185 millimètres, et celles des grands oiseaux, qui ont 205 millimètres de la pointe des ailes jusqu'au bout de la queue, sont d'un maïs clair très pâli. Non seulement le principe des animaux est oriental, mais la partie ornementale rappelle les palmettes des étoffes indiennes; certains dessins courants de leurs bordures, ceux en forme de T, de traits en spirale et de traits en équerre, pourraient bien avoir eu pour point de départ originaire des inscriptions; mais ce n'en sont plus que des dégénérescences si éloignées que la fabrication ne peut en être

orientale, et l'on pourrait plutôt penser à la Sicile. On sait qu'en 1029 le roi Robert et la reine Constance assistèrent à la translation du corps de saint Savinien dans la châsse dont j'ai parlé; la date du x[e] ou xi[e]



FRAGMENT DU SUAIRE DE SAINT SAVINIEN (X[e] OU XI[e] SIÈCLE).

(Trésor de la cathédrale de Sens.)

siècle conviendrait bien à ce beau morceau, et l'étoffe est peut-être un présent royal.

Le suaire de saint Potentien est celui à médaillons presque ronds, qui ont 300 millimètres de hauteur sur 277 de largeur. Il est violet de deux tons; le fond est violet; les dessins bleuâtres sont piqués de rouge

pour les ongles, les becs et les yeux des animaux. Les orientalistes, auxquels on a soumis l'apparence d'inscription circulaire, ont constaté que les dessins brouillés n'avaient aucun sens et n'étaient qu'une copie dégénérée de caractères inconnus à l'ouvrier et traduits par lui au hasard à l'état d'ornement décoratif. Ce ne serait donc encore qu'une imitation byzantine ou sicilienne.

Un morceau certainement bien plus ancien, probablement des fa-



FRAGMENT DU SUAIRE DE SAINT POTENTIEN (Xe OU XIe SIÈCLE).

(Trésor de la cathédrale de Sens.)

briques byzantines du VIe siècle est le suaire dit de saint Victor, actuellement réduit à quatre médaillons ovales. Le fond est chamois ou havane clair ; dans l'homme et dans les lions, les parties foncées sont noires, et les parties claires, d'un jaune blanchâtre. On y a vu, à cause des lions, soit Daniel, soit le martyre triomphant de saint Victor, un des saints de la légion thébaine. M. de Linas ne le croit pas, et il a parfaitement raison ; l'absence de nimbe et le costume s'y opposent. Le rôle des deux grands lions dressés contre le personnage qui les arrête du bras, celui des deux autres qui, des griffes de leurs pattes de devant, atta-

quent ses pieds de leur colère impuissante, auraient dû donner une autre idée. Ce n'est ni le prophète juif ni le soldat romain, c'est un souvenir sassanide du roi dont la force anéantit la force et la rage des lions. C'est le thème bien connu des grands colosses de Khorsabad, qui se trouve si fréquemment sur les cylindres gravés, et qui devait se trouver tout aussi souvent sur les étoffes.

J'ajouterai que les cavaliers de l'étoffe de Mauzac (Puy-de-Dôme),



FRAGMENT DU SUAIRE DE SAINT VICTOR (VIe SIÈCLE).

(Trésor de la cathédrale de Sens.)

dont M. Eugène Mallay a communiqué aux Antiquaires de France, au commencement de cette année, une aquarelle de la grandeur de l'original, sont absolument dans le style et dans l'aspect de coloration du roi vainqueur de l'étoffe de Sens.

Le suaire dit de Sainte-Colombe, — c'était une des anciennes églises de Sens, — dont les médaillons ovales ont en largeur 255 millimètres sur 255 de hauteur et sont au nombre de seize par rangées de quatre, est une soie jaune avec des dessins bleus verdis. Les deux lions affrontés ont l'air bien bonasse et même un peu risible, avec le retroussis de

leur nez et les triples frisures de leur perruque en échelle comme les lignes du point carré. Les chiens à queue à trompette, colletés d'un collier et marqués de croisettes, sont bleuis, tandis que les bêtes fauves au-dessus desquels ils courent et qu'on peut prendre pour des renards, à la grosseur de leur queue, sont d'un autre jaune que le fond. L'ornement qui les sépare est une réminiscence du *hom* oriental.



FRAGMENT DU SUAIRE DE SAINTE COLOMBE.

(Trésor de la cathédrale de Sens.)

Le dernier suaire, dit des Saints-Innocents, est analogue; il a de même des lions fantastiques dans des ovales, avec cette différence qu'au lieu des quadrupèdes de l'autre il a des oiseaux et des feuillages blancs et verts.

Enfin un dernier morceau (H. 1m,810; L. 0m,700) est en toile bise, de lin ou de chanvre, ornée de dessins tissés. Le motif principal se compose de rangées d'octogones en hauteur avec des oiseaux rouges, affrontés des deux côtés d'une dégénérescence du *hom* oriental (H. 0m,220; L. 0m,125),

et l'aigrette évasée, qui se dresse sur leurs têtes, les pourrait faire prendre pour des paons. Trois bandes de dessins diagonaux géométriques, l'une verte, l'autre jaune, l'autre quadrillée de jaune et de rouge, séparent les grandes rangées. Viollet-le-Duc a donné une chromolithographie de l'ensemble (*Dict. du mobilier*, Meubles, pl. V), et M. de Linas y voit la longue serviette ou *doublier* destinée à recouvrir le lutrin portatif sur



FRAGMENT DE LECTRIN EN TOILE BROCHÉE (XIIIe SIÈCLE).

(Trésor de la cathédrale de Sens.)

lequel on posait l'Évangéliaire ou l'Épistolaire. Son avis paraît devoir être d'autant plus accepté que la tradition ne rattache ce morceau au souvenir d'aucune relique et que l'étoffe, par sa condition de toile, ne serait, surtout à Sens, pas assez honorable et précieuse pour un suaire employé à cette destination.

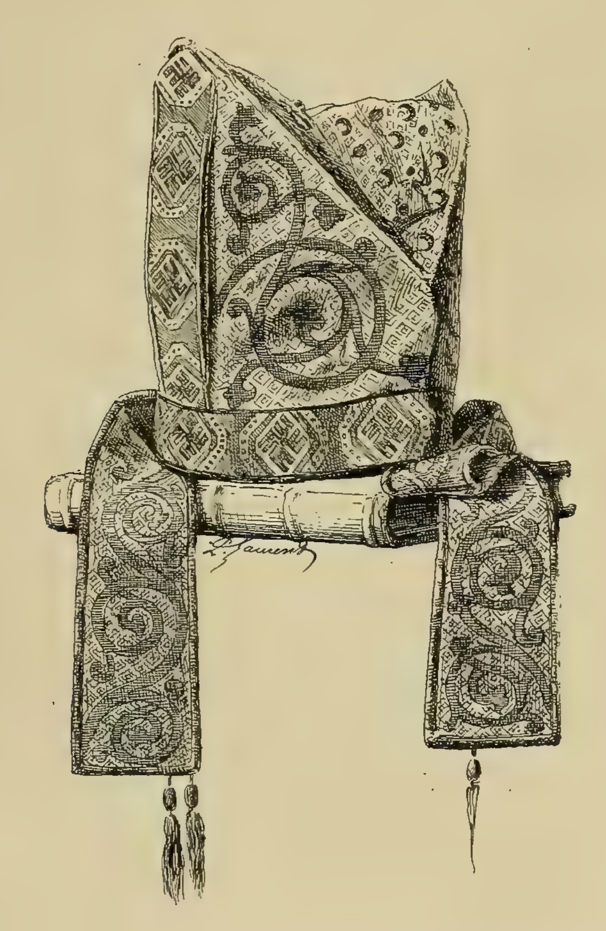
Après les étoffes, il faut mettre au nombre des objets les plus étonnants du Trésor de Sens les vêtements sacerdotaux de l'archevêque de Cantorbéry, Thomas Becket.

On sait qu'au moment où il quitta l'Angleterre pour échapper à la colère du roi Henri II, entre les mains de qui il eut ensuite la folie de se remettre, il vécut à Sens et à l'abbaye de Pontigny. L'inventaire de Saint-Étienne de 1653 n'a pas manqué de cataloguer la chasuble, l'étole, le manipule, les collets et l'aube de saint Thomas. Rien n'est plus curieux, mais rien n'est plus connu. M. de Linas les a curieusement et longuement étudiés, et je prends l'idée dans le bon sens; Gaussen les a dessinés, et aussi M. Viollet-le-Duc, qui en a parlé dans plus d'un article de son *Dictionnaire du mobilier;* M. Jules Quicherat, dans sa belle *Histoire du costume en France*, n'a pas manqué de s'en servir comme du plus précieux exemple du vêtement ecclésiastique du XIIe siècle. Il n'y a rien à dire après eux de cette belle chasuble, qui a la forme d'une roue pleine un peu aiguisée dans le bas ou d'un large cône ouvert en haut pour laisser passer le cou et la tête, assez exhaussé sur les côtés pour permettre au célébrant de sortir les avant-bras sans avoir à relever sur eux une trop grande quantité d'étoffe. La forme est simple, et la décoration riche et magistrale, par les galons qui la bordent et qui la coupent sans confusion. Mais pour en parler convenablement il faudrait entrer dans trop de détails.

J'emprunterai pourtant à M. de Linas une partie de ce qu'il dit du collet de l'amict, parce qu'il décrit de la façon la plus exacte la répétition des dessins de cette superbe bande : « La broderie qui cache la surface rouge du taffetas ou cendal cramoisi est dessinée avec une élégante simplicité. Elle se compose de cercles ou roues d'or, s'entrelaçant avec un nombre double de demi-cercles de manière à former des massifs également d'or et des losanges curvilignes, alternativement blancs, cramoisis, bleus et verts. » On a beaucoup dessiné la mitre, mais toujours au géométral. Personne ne l'a représentée avec la souplesse et la vie que M. Laurent a su mettre dans son dessin. C'est une mitre molle et non pas doublée de carton comme maintenant, où les gens ont l'air d'être affublés de coiffures de bois peint. L'étoffe est une soie d'un blanc jauni, la même pour les faces et pour le soufflet; elle est quadrillée d'un losangé, dont les losanges ont au centre un carré. C'est sur cette étoffe que sont brodés sur les faces des rinceaux pyramidants, qui se souviennent des vrilles et des spirales de la vigne, et, dans les soufflets, des besants, ou plutôt des pois, disposés en quinconce avec des croissants presque fermés. Le galon du centre et du tour inférieur est d'une étoffe plus forte, plus épaisse, plus serrée; dans le carré rayonnant de la quadruple grecque qui s'y succède, il y a quatre points bleus.

En voici les dimensions. Les fanons ont 600 millimètres de longueur,

27 de largeur en haut et 71 en bas ; la hauteur de la mitre est de 232 millimètres, sa largeur de 275 et la largeur du galon de 0,040. Ce sont de bien petits détails, mais tout est important quand il s'agit d'un monument aussi rare, aussi précieux et, malgré le fané de la couleur, aussi merveilleusement conservé.



MITRE EN SOIE BRODÉE DE THOMAS BECKET (XIIe SIÈCLE).

(Trésor de la cathédrale de Sens.)

En fait d'étoffes, j'aurais encore à dire quelques mots sur un bonnet, en forme de calotte hémisphérique, qui est bien intéressant. Il est doublé de grosse toile bleue, et il est fait avec des débris plutôt qu'avec des morceaux d'étoffe. On a déjà vu, au commencement de notre précédent article, le beau galon d'or, de 35 millimètres de hauteur, qui le borde avec ses grecques d'une ingénieuse et régulière variété, et dont le dessin

central, séparé de ceux qui le répètent par 235 millimètres, est rouge, vert et bleu. Les autres dessins y sont assemblés en côtes de melon, et de façon assez grossière pour ne pas nous permettre de croire que nous ayons sous les yeux une coiffure vraiment intacte comme la mitre de Thomas Becket. On a vu la bande où se trouvent des faces de lune et la grecque dont nous venons de parler; nous ajoutons ici même, en tête de lettre de cet article, d'après un dessin que nous devons aussi à M. Julliot, une étoffe bien curieuse par sa qualité héraldique. On y voit des châteaux d'or sur champ de gueules, une fleur de lis sur champ lozangé d'azur, et, comme la forme étoilée résulte du dessin général et n'est pas une forme de blason, un lion rampant, d'or sur fond d'argent, et une aigle éployée, de sable sur fond d'or. Le mariage de saint Louis ayant eu lieu en 1237 dans la cathédrale de Sens, on lui a rapporté cette étoffe, et on en a fait un bonnet de Gauthier Cornut, l'archevêque qui officia à cette cérémonie. Il serait prudent d'être moins affirmatif. Les châteaux sont certainement Castille, et, de plus, ce sont eux qui, accolés par groupes jumeaux, sont les plus fréquents et les plus nombreux; mais la fleur de lis de France est plus petite que les autres représentations, et il ne faut pas voir là une chose directement et absolument royale. Les châteaux de Castille et les fleurs de lis sont très fréquents sur le pied des chandeliers et sur le fond des gémellions de Limoges; ils ne se rapportent ni à Blanche de Castille, ni même à saint Louis, mais à son frère Alphonse, comte de Poitiers, qui avait Limoges; ce n'était à la fois qu'un signe de vassalité et qu'une marque de fabrique. Il ne serait pas impossible de trouver dans la famille de saint Louis, par exemple du côté du roi de Naples, Charles d'Anjou, une famille où les armes de France et de Castille se trouveraient, par l'origine personnelle et par celle des alliances, réunies à un lion d'or et à l'aigle d'Empire. En tout cas, l'étoffe ne peut pas être antérieure à la seconde moitié du XIIIe siècle. Je la mettrais plutôt à la première moitié du XIVe à cause de l'analogie avec les carreaux de terre émaillée. Le lion particulièrement et l'aigle ont avec le dessin de ces carreaux une analogie bien frappante. En même temps, dans cette recherche il ne faudrait tenir compte que des couleurs du lion et de l'aigle; le fond, quoique différent, vient des nécessités de la décoration de l'étoffe et n'est pas héraldique, puisque dans les deux cas il donne métal sur métal. Il me paraît pourtant difficile, pour ces deux blasons, d'y voir simplement une fantaisie ornementale du fabricant. De toute façon, si la difficulté n'est pas résolue, l'étoffe, pour être relativement plus moderne que les autres et pour être bien franchement européenne, n'en est pour cela ni moins intéressante ni moins énigmatique.

V

LES TAPISSERIES DU TRÉSOR

La cathédrale n'a plus, comme Reims et comme Angers, de suites de grandes tapisseries. M. Quantin a découvert sur ce point le fait bien curieux d'un artiste parisien, Gauthier de Campe, qui fait les patrons sur toile, de cent huit aunes à six livres dix sous l'aune, pour une tapisserie du martyre, de l'invention et de la translation de saint Étienne, et qui va à Melun voir dans la grande église un tableau de l'histoire du protomartyr. Nous ne savons si l'œuvre a été exécutée, mais il n'est pas possible que l'église de Sens n'ait pas eu de nombreuses suites de grandes tapisseries pour habiller ses murailles et remplir ses entre-colonnements; c'était la décoration régulière et générale des grandes fêtes.

Par contre, le Trésor possède trois morceaux plus rares, des tapisseries de moindre taille, destinées non pas à la décoration des murs, mais à celle de l'autel, et même du maître-autel, soit à l'état de retable, soit plus exactement et plus habituellement à l'état d'*antependium* et de parement. Le moins beau ne doit son infériorité relative qu'à la supériorité des autres.

Au centre, la Vierge, dont le voile, la robe et le manteau sont bleus, est agenouillée derrière le cadavre du Christ, étendu à terre sur un linceul dont saint Jean et la Madeleine, tous deux en manteau rouge, tiennent les extrémités. A dextre, saint Michel, en armure multicolore et en manteau, et, à senestre, saint Étienne, avec une pierre sur la tête. Quatre angelots tiennent derrière la scène, pour lui servir de fonds, un rideau d'étoffes à ramages en cinq lés, qui tombe jusqu'à terre et ne laisse voir de paysage qu'à droite et à gauche. En haut l'inscription, tirée du second verset du Psaume CXXXVI : IN SALICIBVS IN MEDIO EJUS SUSPENDIMUS ORGANA NOSTRA. Dans une double bordure en hauteur se répète trois fois de chaque côté l'inscription : CINIS ES — MEMENTO, au-dessus et au-dessous de deux lettres, sous lesquelles deux emblèmes qui se complètent l'un par l'autre et se font souvent pendant, un miroir rond et une tête de mort. Les deux lettres, d'un gothique abâtardi, sont un I et un D ; on peut prendre au premier abord ce dernier pour un V, mais, comme la haste de gauche est plus courte et que la haste de droite est plus longue parce qu'elle s'infléchit en se retournant pour recouvrir l'autre sans pourtant la rejoindre, il est plus probable d'y voir un D. En tout cas, elles n'ont pas encore été expliquées.

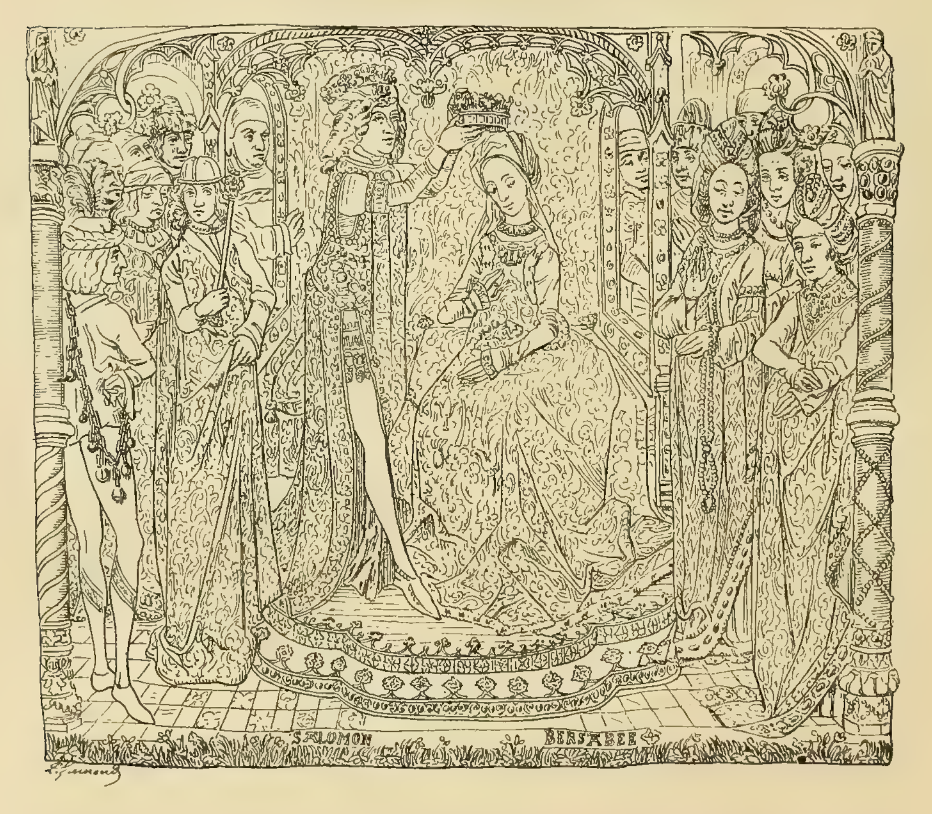
Le second parement d'autel est une Adoration des Mages, dont le croquis de M. Laurent, en tête de page, donne une idée très juste. Au centre, la Vierge, en robe rouge et en manteau bleu, assise sur un trône. A sa gauche, deux des rois Mages, l'un plus simple et debout, l'autre agenouillé, très richement vêtu, tenant de la main gauche un chapeau rouge et dont le badelaire à fourreau vert est suspendu à une grande chaîne passée en bandoulière, offrent chacun un vase; derrière eux, un homme à gros ventre et deux soldats. A gauche, un donateur agenouillé, tête nue et à longue barbe; à ses pieds, son chapeau bleu entouré d'une couronne fleurdelisée. Derrière lui, un jeune homme debout très élégamment habillé, en manteau bleu et à chausses vertes, a aussi une fleur de lis sur son chapeau; il semble écarter de la Vierge le roi noir Jaspar à demi agenouillé derrière lui. La bordure, qui est d'une seule pièce cousue à la tapisserie, offre les armes d'un cardinal de Bourbon, de France au bâton de gueules posé en bande sur le tout, surmonté du chapeau cardinalice, dont les fiocchi ont vingt houppes sur six rangs, et de la croix métropolitaine posée en pal. Dans les deux montants latéraux se voit un dextrochère à manipule, tenant une épée à lame ondoyante, entourée de scintilles de feu, qui est accompagnée des lettres CHS et de la devise bien connue N'ESPOIR NE PEUR. Le cardinal de Bourbon, archevêque de Sens de 1535 à 1557, s'appelait Louis, ce qui ne convient pas aux trois lettres. Celles-ci, qui paraissent d'abord être IHS, — et l'on a bien pu vouloir côtoyer la ressemblance avec le monogramme *Jhésus*, — sont bien CHS, qui donne *Charles*. Le plus célèbre cardinal de Bourbon est Charles, beau-frère d'Anne de Beaujeu, mort en 1488, dont les armes, l'épée et la devise, les mêmes que celles de notre tapisserie, se voyaient dans la chapelle qu'il avait construite en 1449 dans l'église Saint-Jean de Lyon; mais, outre que la tapisserie n'est pas si ancienne, comme il était archevêque de Lyon, il était, par là même, sinon hostile à Sens, tout au moins indifférent à son endroit. Par contre, il y a un second Charles de Bourbon, né en 1520, oncle de Henri IV et qui eut plus tard la sottise de se laisser proclamer roi sous le nom de Charles X. Comme il était fils de Charles de Bourbon, quatrième comte de Vendôme, tandis que Louis, l'archevêque de Sens, était fils du troisième, il en résulte que notre tapisserie serait un cadeau de l'archevêque de Rouen à son oncle l'archevêque de Sens. Seulement la tapisserie même, à laquelle la bordure peut bien avoir été ajoutée, est antérieure. Les fleurs de lis des coiffures des deux personnages ajoutés à la scène des trois rois conviennent à la famille de Bourbon-Vendôme, mais on voit sur les vêtements de deux personnages un détail qu'il faut

signaler. Sur la cuisse et la jambe droite de l'élégant jeune homme, debout à gauche, une bande en spirale est accompagnée de filets de sang, et sur la chausse de sa cuisse gauche sont figurées cinq éponges avec des gouttes et des filets de sang qui descendent jusqu'au pied. De plus, sur la cuisse gauche d'un des soldats, une éponge est supportée par un demi-vol et accompagnée de filets de sang qui atteignent le genou. Il est probable que c'est l'éponge de la Passion, d'où s'échappe le sang des plaies du Christ, mais un emblème aussi particulier n'a pas été mis là sans intention. Cela se rapporte-t-il à une association en l'honneur du saint sang? Est-ce, au contraire, une sorte de devise particulière et personnelle? Si on la rencontrait ailleurs, elle indiquerait peut-être le personnage antérieur et différent pour lequel la partie du sujet aurait été originairement faite. En tout cas, elle est du commencement du XVI[e] siècle et de goût flamand, surtout dans les têtes et par la manière de faire paraître des visages à une petite fenêtre. L'enfant nu est très laid; mais les têtes du jeune homme et de la Vierge sont dignes de la tapisserie dont nous allons parler, et certaines autres parties sont tout à fait dans le même esprit: ainsi le vêtement chargé de pierreries et la robe bleue à reflets du gros homme de droite.

La plus belle tapisserie a un sujet très particulier, la réunion de deux triomphes féminins accompagnant celui de la Vierge. Les légendes en français : SALOMON — BERSABÉE, et HESTER — ASSUÈRE, nous indiquent les deux sujets, qui, sans s'y rapporter comme symbolisme formel, sont des couronnements humains à côté du couronnement divin de Notre-Dame, encadré de chérubins rouges et bleus. Comme un concert d'anges musiciens qui en est maintenant séparé en vient certainement et en formait la base, — car on ne les aurait pas mis au-dessus de la tête de la Vierge, — le sujet du milieu était plus haut que les côtés. Il suit de là que ce parement d'autel, qui a 3[m],68 de largeur, était employé non comme *antependium*, mais était posé sur l'autel même et derrière les cierges, où il figurait une sorte de retable.

C'est le sujet central qui est le moins heureux, et les figures divines du Père et du Fils sont bien au-dessous de celle de la Vierge. Avec le sentiment naturaliste de l'école du XV[e] siècle cela est naturel; les costumes réels et les têtes-portraits l'emportent sur le sujet d'invention. On voit bien souvent cette même différence dans les triptyques du même temps, où la scène religieuse centrale est, malgré son importance, si inférieure aux donateurs, agenouillés sur les volets, qu'on serait disposé à voir deux mains là où il n'y en a qu'une. Mais le couronnement de Bethsabée par son fils Salomon, et l'Esther aux pieds d'Assuérus, qui va la

toucher de son sceptre et lui faire partager son trône, sont de véritables merveilles. Ce n'est ni de Van Eyck, ni de Memling, ni de Stuerbont, ni de Roger Van der Weyden, mais cela vient à leur suite et ne serait pas éclipsé par eux. Dans le sens de la richesse et de la grâce, c'est une pure merveille de tapisserie, et, à part celles de Raphaël, qui sont



COURONNEMENT DE BETHSABÉE, TAPISSERIE DU XVe SIÈCLE.

(Trésor de la cathédrale de Sens.)

d'un autre ordre, on n'en citera ni de supérieure ni même d'égale.

Les croquis de M. Laurent, à qui leur dimension a interdit d'entrer dans le détail, qui est infini, me dispensent d'une description; on pourra voir, je ne dis pas la couleur, mais les couleurs, dans la chromolithographie de Gaussen et s'en rapporter beaucoup plus aux petits dessins de M. Laurent pour le sentiment des têtes, le goût des vêtements et la justesse de l'aspect général. Les couleurs dominantes dans les vêtements ramagés de feuillages et de fruits, qui partent de l'artichaut, sont

le rouge et le jaune, partout mélangés de fils de soie et de fils d'or, dont les étoffes sont traversées et nuées. C'est le bleu pur et franc, sans addition de broderies ni de pierres, qui est la note la plus haute et brille doucement avec une intensité qui reste délicate; ce sont des bords de blanches fourrures herminées, qui sont la partie claire et le repos au



COURONNEMENT D'ESTHER, TAPISSERIE DU XVe SIÈCLE.

(Trésor de la cathédrale de Sens.)

milieu de toute cette richesse. Celle-ci est partout, sur les vêtements, sur les tapis même; ainsi les marches du trône de Bethsabée sont décorées de deux diadèmes dont la bande se dresse contre le droit de la marche et dont les fleurons tréflés d'*orfaverie* sont rabattus sur la partie plate supérieure. Les colonnettes sont de marbre et émaillées de couleurs; leurs chapiteaux, leurs bagues, leurs bases, les statues qui les surmontent sont en or; le bois ou le métal, qui forme les montants des trônes, disparaît sous un revêtement d'or constellé de cabochons. L'œil va des turbans pointus, entourés d'un rouleau, aux bonnets de fourrure, à bords

étroits, aux manches en tuyau, qui ne s'évasent que pour finir, aux longues chausses justes, aux pieds pointus, à la chaîne passée en bandoulière et garnie de grelots, à mille détails qui arrêtent et qui amusent. Il y en a plus que dans une peinture, et c'est la nature même de l'ouvrage qui a fait aller l'artiste dans cette recherche et cette prodigalité de richesse; mais ce qui prouve son habileté, c'est l'importance que conservent les têtes et les mains, les seules choses claires de toute cette symphonie de couleurs, qui chatoie finement et sans brillants tapageurs. Quant aux femmes, elles sont blanches, poupines et minces comme une ligne; elles ont les yeux bleus ou marron clair et bien fendus, la poitrine étroite et petite, les fronts hauts, lisses, brillants, et les cheveux sous leurs coiffes. C'est la jeunesse même et la fraîcheur. Les hommes ont plus d'accent, avec leurs grands cheveux d'un blond presque jaune. Mais la merveille comme grâce, c'est la tête de Salomon; elle l'emporte sur toutes les autres.

Maintenant, à quelle date, à quelle école faut-il attribuer ces merveilleuses tapisseries, qui valent des tableaux, et qui se pourraient encadrer et accrocher dans la plus belle galerie du monde, à côté des panneaux des meilleurs maîtres flamands de la fin du xve siècle? Dans le morceau, maintenant à part, trois anges jouant de l'orgue, de la harpe et du luth, et trois anges chanteurs accostent et encadrent les armes d'un cardinal de Bourbon, très belles et très fines; mais la tapisserie est antérieure à l'archevêque de Sens, et c'est une addition; la tapisserie était à Sens de son temps, et il y a fait mettre ses armes : les parties cousues ou rentraites sont si fréquentes dans les tapisseries de tous les temps qu'il est inutile d'en citer des exemples, et elles portent le plus souvent sur des changements de chiffres, de dessins et d'armoiries. Il n'y a pas de doute sur la date et sur le goût; ce ne peut être qu'un ouvrage de la fin du xve siècle ou de l'extrême commencement du xvie; l'esprit de la composition et les détails des costumes relèvent de l'école flamande, dont la recherche et l'influence sont manifestes. Mais, quand, un peu avant, l'imitation flamande avait pénétré jusqu'en Italie, la France, entraînée par l'exemple des ducs de Bourgogne, y a été d'autant plus sensible et pendant d'autant plus longtemps que ce n'était qu'un développement et une modification du sentiment antérieur de l'art du moyen âge. Aussi la première pensée est de croire à ce que cela vienne de quelque oratoire princier, peut-être même de la chapelle d'un duc, et même, à cause des triomphes féminins qui en sont le thème et le motif, d'une duchesse de Bourgogne. Après Morat et après Nancy, il s'est éparpillé en Europe et surtout en France tant de tapisseries de Charles le Téméraire que la supposition n'aurait rien d'invraisemblable.

Il en résulte cependant une autre d'un document aussi précieux qu'inattendu : c'est que cette tapisserie aurait toujours été à Sens et aurait été faite pour la cathédrale.

M. de Boislisle a publié dans les *Archives de la Maison de Nicolay*, et, d'après ce volume tiré à si petit nombre qu'il est comme inconnu, M. Jules Guiffrey a, dans son travail si nouveau sur l'histoire de la tapisserie française, republié très justement une pièce qui est pour nous bien intéressante. C'est un marché par lequel Allardin de Souyn — peut-être originaire de Souain près Sainte-Menehould en Champagne — s'engage à faire pour Jean de Nicolay, celui qui commence la suite ininterrompue des premiers présidents de la Chambre des Comptes de ce nom, deux *parements d'autel*, de trois quartiers et demi de haut sur deux aunes de longueur. Ce n'est pas notre *parement d'autel*, mais Allardin de Souyn est qualifié « Maistre-Tapissier de haulte-lisse demeurant à Paris à l'ostel de Monseigneur l'Archevêque de Sens ». La pièce étant datée du 17 juin 1507, il s'ensuit qu'il s'agit de Jean de Salazar, qui occupa le siège de Sens quarante-quatre ans, de 1475 à 1519. Son hôtel à Paris, tout le monde le connaît : c'est l'hôtel de Sens, qui existe encore à l'angle de la rue du Figuier et de la rue du Roi-de-Sicile, et que Salazar avait fait construire à Paris, dont l'évêque dépendait de lui.

Dans la question qui nous occupe, s'il logeait dans sa propre maison un tapissier de haute lisse, il est bien probable que celui-ci, s'il travaillait aussi pour d'autres, a dû être employé par son Mécène, très luxueux en fait d'art, comme on le verra plus loin à propos du tombeau de son père. Alors, pourquoi la tapisserie de Sens, à laquelle convient à merveille une date voisine de 1507, peut-être seulement un peu antérieure, mais qui ne peut s'en éloigner beaucoup, n'aurait-elle pas été commandée par Salazar? et ne serait-elle pas l'œuvre d'Allardin de Souyn? M. Guiffrey le pense, et sa supposition est toute naturelle. Cela ne nous apprend pas quel est l'auteur du carton, qui peut et même doit ne pas être le tapissier; mais, comme on sent plutôt l'imitation flamande que le caractère foncièrement et uniquement flamand, il est bien intéressant de pouvoir attribuer avec vraisemblance à la France une œuvre dont l'exécution au moins a toutes les chances d'être parisienne.

En tout cas, cette tapisserie est un des bijoux du Trésor; elle est du nombre des choses qu'on n'oublie pas et qui se représentent au souvenir avec toute la vivacité de leurs lignes et de leurs couleurs, avec toute l'intensité de leur charme. Malheureusement on ne la voit plus assez bien, éloignée qu'elle est de la lumière et comme assombrie au fond de la grande vitrine qui fait face aux fenêtres. Ceux qui ne l'ont pas vue dans

d'autres conditions peuvent à peine se douter de son éclat et de sa valeur. Si je fais cette critique, c'est que le nouvel arrangement du Trésor, dû aux soins pieux et à l'intelligente initiative de l'archevêque actuel, est non seulement méritoire, mais excellent.

Dans l'ancien état, la salle, malgré ses dimensions et sa hauteur, avait presque l'air d'un grenier; les objets étaient confusément entassés, mal éclairés et un peu comme abandonnés. Les merveilleuses étoffes étaient enfouies dans de profonds tiroirs; pour les voir, il fallait les sortir, les remuer, les déplier, les toucher, et l'on accordera bien que tous les visiteurs ne sont pas dignes de cet honneur. Les nouvelles dispositions ont enlevé le désordre; elles ont apporté la convenance et la netteté. Les murailles et la voûte ont été réchauffées par une peinture dont la chaleur fait valoir les objets, maintenant placés dans de belles et hautes vitrines bien ajourées. Le plus grand nombre, à peu près tous, y sont à merveille, mais il serait bien nécessaire de revenir sur la disposition de quelques-uns.

Ainsi, il faudrait mettre dans une des fenêtres une vitrine haute et étroite, circulaire ou octogonale, autour de laquelle on pourrait tourner et qui permettrait d'examiner de près tous les côtés des faces latérales et du couvercle du beau coffret byzantin, maintenant trop loin de l'œil et dont une partie se perd dans l'ombre qu'il se produit à lui-même. Il faudrait surtout en revenir au principe de l'ancienne disposition des tapisseries. Elles étaient dans une grande armoire en face de la porte, posées l'une devant l'autre sur des potences mobiles. L'armoire ouverte, on voyait l'une d'abord, puis l'autre, enfin la merveilleuse, et les autres gagnaient à être vues avant elle. C'était déjà fort heureux, mais ce qui l'était davantage, c'était le jour frisant qui les éclairait à souhait. De plus, elles étaient ainsi, non pas touchées et maniées, mais remuées, ce qui est favorable à la conservation des tapisseries, pour lesquelles l'immobilité est un danger, et surtout elles étaient soustraites à la lumière. Maintenant on ne les voit pas assez bien; mais, dans la pénombre qui les enterre, elles n'en sont pas moins toujours exposées à l'action du jour. Celle des couronnements est, après quatre siècles, étonnante de fraîcheur; les ors des colonnes d'orfèvrerie sont restés lumineux, les pierres serties dans son architecture ne sont pas encore mortes et ternies, les bijoux n'ont pas perdu leurs éclairs, les riches étoffes des vêtements sont restées fraîches et brillantes. Il faut veiller avec soin pour ne pas éteindre l'éclat de cette flamme, que rien ne raviverait.

L'ancienne disposition était si peu soigneuse et surtout si confuse qu'elle a semblé devoir être changée de tous points. Il conviendrait

pourtant d'y revenir sur un seul et de rétablir, à la place où était la vieille armoire, une nouvelle armoire fermée pour les tapisseries. On les voyait mieux, et elles étaient dans les meilleures conditions de conservation, celles même dont on ne doit pas se départir. Il faut absolument les soustraire à l'action destructive de la continuité de la lumière; elles ne sont pas au soleil, mais elles sont au jour, et c'est beaucoup trop.

On trouverait en même temps le moyen d'exposer convenablement la belle suite des étoffes. Elles ne peuvent guère devenir plus passées qu'elles ne le sont; mais dans la vitrine des tapisseries, sur le fond de laquelle elles sont posées à plat, elles sont trop au-dessous de l'œil et presque invisibles. Entre le bas du meuble, indifféremment plein ou vide, parce qu'il n'y a rien à exposer auprès de terre, et la partie supérieure fermée, dont la plus grande tapisserie donnerait la taille et la forme, il serait, sur cette grande largeur, facile d'établir, à la hauteur ordinaire des vitrines plates, une frise de tiroirs étroits, non pas ouverts, mais fermés d'une glace. Chaque morceau d'étoffe aurait son tiroir, qu'il suffirait de tirer pour que, sans y toucher autrement que par exception, il soit vu aussi bien et d'aussi près que possible. Ce serait trop peu de dire que le nouvel arrangement du Trésor vaut mieux que l'ancien; il est bon, il est excellent; il suffirait, pour le rendre parfait, de redonner une armoire aux tapisseries, qui ne sont d'ailleurs pas faites pour être vues au travers des miroitements d'un vitrage.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

(La fin prochainement.)



MUSÉE IMPÉRIAL DE L'ERMITAGE

A SAINT-PÉTERSBOURG

(CINQUIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

ÉCOLE FRANÇAISE.



En fait d'œuvres de l'École française, l'Ermitage est aussi riche qu'en œuvres de l'École hollandaise. J'ai signalé, au début, les origines de cette richesse; j'en ai négligé une, toutefois, qu'il serait injuste de passer sous silence. Au XVIIIe siècle, les relations étaient intimes et suivies entre la cour de Saint-Pétersbourg et les hommes de lettres français, ceux que l'on appelait les « philosophes ». Voltaire, Diderot, Grimm, Mme Geoffrin, Mme du Deffand, échangeaient, contre de grasses pensions, des correspondances régulières avec les ministres et les grands seigneurs russes, constituant ainsi une agence qui tenait le gouvernement russe au courant du mouvement de la littérature, des arts et de la politique (hélas!) de notre pays. Comme les liaisons étaient intimes entre les littérateurs et les artistes, il est tout simple que les premiers aient facilité aux seconds le placement de leurs œuvres dans les collections de leurs correspondants. La présence des œuvres françaises du XVIIIe siècle au Musée de l'Ermitage n'a pas d'autre origine.

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIX, p. 178, 342, 573, et t. XX, p. 377.

Il est impossible de décider, dans l'état de détérioration où il se présente, si le *Portrait du duc d'Alençon* est réellement de François Clouet. Le buste est un peu plus petit que nature; la tête, tournée à gauche, est entièrement usée. La désignation *École de Clouet* serait préférable.

Quant au *Portrait de Marie Stuart*, œuvre médiocre, je ne puis y voir la main d'un des élèves de François Clouet. Je crois qu'en l'attribuant à quelque artiste flamand, élève d'Antonis de Moor, travaillant en Angleterre, on approcherait plus de la vérité.

Après le Louvre, qui compte trente-huit Poussin, l'Ermitage est la collection publique qui en expose le plus grand nombre : vingt-huit. Et ce n'a pas été une mince surprise et une joie médiocre pour un fervent admirateur du peintre des Andelys de rencontrer là une qualité égale au moins à la quantité. Vingt-huit beaux Poussin ! vingt-huit motifs de plus pour déterminer les amateurs français, et ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art dans notre pays, à faire le pèlerinage de Saint-Pétersbourg. En tout cas, ce voyage deviendra indispensable quand on voudra écrire l'histoire de la vie et des œuvres du Poussin, un livre que la France attend encore. Ah! si j'étais jeune!

Le Frappement du Rocher; sujet quatre fois répété par le Poussin. Celui-ci date de 1635, et fut composé à la demande de Jacques Stella. Gravé dans *Landon* (t. Ier, pl. 20).

Esther devant Assuérus; exécuté pour un marchand de tableaux nommé Cerisier. Superbe tableau, qui a un peu poussé au noir. Gravé dans *Landon* (tome Ier, pl. 29).

Vénus et Pan (n° 1,401); un autre *Vénus et Pan* (n° 1,403); *Bacchanale*. Fort beaux tous trois. Traités dans la première manière du Poussin, sa manière vénitienne. Types des tableaux d'amateur, qui constitueraient le lustre d'une collection particulière. La *Bacchanale* est gravée dans *Landon* (t. II, pl. 170).

Amours et Enfants; d'une exécution irréprochable, ferme, libre, accentuée, aussi vigoureuse de dessin que brillante de couleur. Le meilleur, le plus fort de ce que j'appelle les tableaux d'amateur, celui que j'emporterais si l'on me laissait le choix; en laissant de côté, bien entendu, *Hercule et Cacus* et le *Polyphème*, dont je vais parler.

Paysage antique; d'une grandeur, d'une majesté, d'une impression indescriptibles. Je ne puis rendre l'effet de la route tournant à gauche en pleine lumière. La couleur a légèrement poussé au noir dans les ombres. Je ne veux pas, à propos de ce paysage, reprendre la querelle oiseuse des réalistes et des idéalistes. Ce sont des mots beaucoup plus que des idées. Mais je sais qu'un paysage du Poussin rend bien plus

exactement, bien plus réellement l'impression que cause la campagne, la foule des idées qu'elle éveille, les réflexions et les rêves qu'elle inspire, que tel paysage, fort bien peint d'ailleurs, de l'école contemporaine.

Paysage, *Hercule et Cacus*; paysage, *Polyphème*. Deux tableaux, deux chefs-d'œuvre se faisant pendants. Le *Polyphème*, dont une répétition un peu modifiée figure au Musée de Madrid, a été gravé dans *Landon* (t. II, pl. 214). Que Poussin, qui parlait peu, me pardonne si je dis des banalités à propos de lui; mais, devant ce tableau, il est impossible à l'imagination la plus rebelle au sentiment de l'art de rester insensible à la grandeur, à l'austère majesté dont Poussin a su empreindre ses créations. Appliquez au paysage les qualités de Raphaël, vous avez Poussin. C'est la même sérénité, la même simplicité de conception et d'interprétation. Le souffle qui soulevait Virgile quand il chantait les rives amènes du Sperchius et l'*ingens ramorum umbra* n'a jamais eu d'écho plus fidèle que le *Polyphème*. Je crois, Dieu me pardonne, que nous n'avons rien d'aussi beau dans notre Louvre; et cependant nos Poussin sont bien beaux!

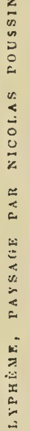
Le Testament d'Eudamidas. Je ne le cite que pour mémoire. C'est une copie de la fin du XVIIe siècle, plus petite que l'original, qui, s'il existe encore, — question fort problématique, — figure dans la collection de Moltke, à Copenhague. Elle paraît noire et dure. On a bien fait de la reléguer dans les frises.

Tout remarquables que soient les deux Guaspre, *Site montueux d'Italie* et *Forêt*, ils sont cependant inférieurs à ceux du Musée de Madrid. C'est là qu'il faut voir le Guaspre; c'est là que l'on peut apprécier le peu de distance qui sépare les deux beaux-frères. On s'en doute à l'Ermitage; on en acquiert la certitude à Madrid.

Des douze Claude Lorrain, les deux plus dignes d'attention sont *le Matin* et *le Midi*, qui, avec *le Soir* et *la Nuit*, ont dû former un ensemble décoratif composé pour un emplacement spécial. Je ne crois pas que la limpidité de l'atmosphère, la fraîcheur de l'aube, le sentiment de joie douce et sereine, qui caractérisent la naissance d'un beau jour, aient jamais été mieux rendus que dans *le Matin*. Il est signé : CLAVDIO LOR. ROM. 1655. *Le Midi* est daté de 1654.

Le Golfe de Baïes, également effet du matin, porte, sur un fût de colonne renversée, à gauche, une assez longue inscription devenue très difficile à lire et que le temps ne m'a pas permis de déchiffrer. Le catalogue eût dû la publier.

Un autre *Matin* ° 1,433), œuvre capitale, ainsi qu'une *Ile de l'Ar-*



POLYPHÈME, PAYSAGE PAR NICOLAS POUSSIN.

(Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.)

hipel. Le Soir (nº 1,437), fort beau, a poussé au noir. Paysage, *Martyr écorché*; un peu froid.

L'émule du Poussin et de Claude, l'artiste le plus français, peut-être, qui ait honoré l'École française, Eustache Lesueur, est représenté d'une façon non moins remarquable que ses deux contemporains. Le *Moïse exposé* est ainsi désigné dans la Vie de Lesueur par Guillet de Saint-Georges[1] : « M. Lesueur se plaisait extrêmement à traiter l'histoire de Moïse, mais il en variait les expressions avec industrie. Ainsi, travaillant dans un des pavillons de la place Royale, pour M. de Nouveau, général des postes, il y fit deux tableaux, dont l'un représente *Moïse exposé sur les eaux du Nil* et l'autre fait voir *Moïse que la fille de Pharaon retire des eaux.* » Gravé dans *Landon* (pl. 2).

J'ignore d'où proviennent *la Vierge conduite au temple* et la belle *Mort de saint Étienne.* Guillet de Saint-Georges ne les mentionne pas. La *Mort de saint Etienne* est gravée dans Landon, pl. 70. Quant au *Darius au tombeau de Nitocris*, il réunit les plus exquises qualités du maître : pureté de style, élégance, simplicité de dessin, grand effet obtenu par des moyens extrêmement simples. On songe à Raphaël. Je signale surtout au second plan une jeune fille debout, vêtue de blanc et contemplant la scène qui se passe devant elle. Le charme et l'élégance du contour ne sauraient aller plus loin. La collection de dessins du Louvre possède deux études pour cette composition (nºˢ 1016 et 1017 du catalogue Reiset). Elle a, en outre, été gravée dans Landon, pl. 107. Provenant de la collection Crozat de Tugny, elle avait été faite primitivement, dit Guillet de Saint-Georges, « pour un M. Vedeau de Grammont, conseiller au parlement, qui demeurait dans la rue Saint-Germain, devant le For-l'Évêque. » Si le Musée de Munich ne possédait pas la magnifique *Chananéenne*, ce serait le plus remarquable Lesueur des musées étrangers.

Il serait curieux que l'obscure question de la spécialité de chacun des trois frères Lenain s'éclairât d'un document venu de Saint-Pétersbourg. La chose ne serait pas impossible, et voici comment. Le musée possède trois tableaux où j'ai cru reconnaître deux mains différentes : le *Benedicite*, d'un côté, *une Famille de paysans*, la *Chambre de la grand'-mère*, de l'autre. Le *Benedicite* est le moins important comme exécution, mais il est signé : *L. Lenain f.*[2] Ce serait donc l'œuvre de Louis Lenain,

1. *Mémoires inédits des artistes français*, t. I, p. 158.

2. L'Exposition des Alsaciens-Lorrains contenait, sous le nº 307, un tout petit tableau sur bois, de quelques pouces carrés, désigné également sous le titre du *Benedicite*, et appartenant à M. Eugène Hamot. Les figures, en pied, sont disposées comme

le second des trois frères; et ce document, en confirmant le titre de *peintre de bambochades* que lui donne le manuscrit de l'École des beaux-arts, permettrait de lui attribuer d'une manière certaine ces tableaux d'intérieur ou ces vues de fermes que l'on rencontre fréquemment. Louis Lenain serait donc l'auteur du tableau de la collection Lacaze (n° 227) et de celui de la collection Saint-Albin[1] dont l'attribution était douteuse jusqu'à ce jour. Quant à la fameuse *Forge* du Louvre (n° 375), je doute qu'il soit du même peintre que le *Benedicite* de l'Ermitage. J'y verrais plutôt une œuvre d'Antoine, également surnommé *peintre de bambochades*, c'est-à-dire de sujets vulgaires et familiers. On comprend avec quelle réserve je hasarde cette attribution.

Une Famille de paysans est traitée dans ces tons gris monochromes et plâtreux dont la *Charrette*, de la collection Saint-Albin, reste le plus remarquable spécimen; mais je ne puis y voir la même main que dans le *Benedicite*.

La *Chambre de la grand'mère* est incontestablement le meilleur des trois Lenain de l'Ermitage. Dans une chambre de chaumière, une vieille femme est assise de profil, regardant à droite. Auprès d'elle, une jeune femme, également assise, soutient une petite fille dans ses bras. En face de ces deux figures, une autre petite fille assise sur une chaise basse; auprès d'elle, un chien. A gauche, une troisième jeune fille debout. Près de la porte, trois *boys*, dont un joue de la flûte. Un quatrième entre par la porte ouverte. Sous la chaise de la vieille femme, un chat endormi. La composition s'éclaire de gauche à droite par la lumière venant d'une

celles de Saint-Pétersbourg; mais, autant que j'ai pu recueillir mes souvenirs, l'exécution diffère. Celle du *Benedicite* de M. Eug. Hamot a une fermeté, une précision, un modelé qui, vu la dimension extrêmement restreinte, font penser à Holbein et à François Clouet. L'exécution du *Benedicite* de l'Ermitage, tout excellente qu'elle soit, ne vaut pas celle de ce petit chef-d'œuvre, ce que je connais de plus remarquable des Lenain. Le tableautin de M. Hamot a-t-il été exécuté par Antoine ou par Mathieu, et celui de l'Ermitage par Louis? Louis exécutait-il d'une façon plus précise? et modifiait-il sa manière selon la dimension des toiles qu'il avait à remplir? Je ne me charge ni de résoudre ces questions ni de débrouiller les contradictions résultant de cette note même. Avant tout, je tiens à être sincère. Enfin il me semble impossible de ne pas être frappé de la similitude qui existe entre la touche du *Benedicite* de M. Hamot et celle de la *Procession dans l'intérieur d'une église* du Musée du Louvre, toujours attribuée très justement, suivant moi, bien que sous une forme dubitative, à Lenain.

Consulter l'article consacré aux frères Lenain par M. J. J. Guiffrey dans le tome III des *Nouvelles archives de l'art français*. C'est le document le plus complet et le plus intéressant sur ces mystérieux artistes.

1. Ce tableau est daté de 1647. Il a été légué au Musée du Louvre par son propriétaire au mois de novembre 1879.

fenêtre à gauche. Pas de signature, pas de date, mais se rapprochant de l'exécution de *la Forge* et d'une *Famille de paysans* que je viens de citer.

Je ne suis nullement un admirateur des Lenain. Je crois connaître toutes les lacunes de leur talent : elles sont importantes et nombreuses. Mais je rends justice au caractère d'honnêteté, d'austérité, dont ils ont empreint leurs compositions. Ces pauvres paysans qu'ils prennent pour modèles, ces artisans en souquenilles, graves et rudes, vous émeuvent par le sentiment du devoir humblement mais courageusement accompli. Leurs haillons ont été à la peine, qu'ils soient à l'honneur ! Je reconnais un autre mérite aux Lenain : au milieu de l'art pompeux, du style d'apparat, qui les environnait, ils ne se sont pas laissé détourner de leurs voies; ils ont su s'abstraire de l'influence prédominante; ils ont compris tout ce que des sujets vulgaires, trivials si l'on veut, pouvaient contenir d'originalité en étant reproduits sincèrement. Enfin, comme exécution, la leur est triste et monotone, mais elle est remarquablement ferme et précise. Ils n'escamotent pas les difficultés comme beaucoup de leurs imitateurs contemporains; en un mot, ils ne sacrifient jamais le rendu à l'impression et font marcher de pair ces deux conditions de la peinture de genre. De quelque façon dont on les juge, ils méritent l'attention qui depuis quelque temps est revenue sur eux.

Les autres œuvres de l'École française que nous allons passer en revue sont toutes d'une qualité supérieure et d'une importance exceptionnelle. Mais leurs auteurs et leurs procédés sont trop familiers à nos lecteurs pour que nous ayons besoin d'y insister autrement qu'en les décrivant brièvement ou en rappelant les particularités omises par le catalogue.

Noël-Nicolas Coypel, *Vénus Anadyomène.* Clair, coloré, lumineux, charmant tableau. Il est signé : N. N. COYPEL FACIEBAT 1732. Le catalogue confond Noël-Nicolas, né en 1692, mort en 1734, avec son père, Noël, mort en 1707. La date même du tableau eût dû le mettre en garde contre cette erreur.

Lemoyne, *Femme au bain.* De grandeur naturelle; gravée par Laurent Cars. Suivant Mariette, cette composition fut commencée à Rome et terminée à Venise en 1734.

François Detroy, *Suzanne au bain*, *Bethsabée au bain.* Tableaux peints en 1727, et gravés par Laurent Cars. Detroy a répété les mêmes sujets, composés différemment, pendant son séjour à Rome (en 1742), pour M. de La Live de Jully. *Loth et ses Filles;* grandeur naturelle, en pied. Peint en 1742, à Rome, pour M. de La Live de Jully.

Jean-Baptiste Nattier, *la Chasteté de Joseph.* Tableau composé pour la réception de l'artiste à l'Académie, et qui fut rendu à la famille après son suicide et sa radiation des rôles, le 29 avril 1726. Il est signé : J.-B. NATTIER FECIT 1717, et a été gravé par Cochin. Le catalogue confond Jean-Baptiste avec son jeune frère Jean-Marc, qui devint le fameux peintre de portraits.

Natoire, *Bacchus et Ariane.* Devant cette toile, qui joint à l'éclat et au charme de la couleur, à la facilité aisée de la composition, une précision de dessin et une vigueur de modelé négligées trop souvent par Boucher, on s'étonne que Natoire n'ait pas encore acquis une réputation égale, sinon supérieure à celle de son heureux rival. La justice viendra peut-être un jour pour lui comme pour tant d'autres.

De Watteau quatre petits tableaux : *le Menuet,* gravé sous le même titre; *Savoyard avec sa marmotte,* couleur lourde, gravé par Audran; *les Fatigues de la guerre, les Délassements de la guerre,* formant pendants. Le premier est gravé par Scotin, le second par Crépy. J'avais toujours entendu dire que notre magnifique *Embarquement pour Cythère* (du Louvre) n'était que l'esquisse d'un tableau plus terminé faisant partie de la collection de l'Ermitage. J'ai vainement cherché, j'ai vainement demandé ce tableau lors de mes visites au Musée de Saint-Pétersbourg[1]. J'ai acquis la conviction qu'il ne s'y trouve pas, et qu'une fois de plus, cette tradition acceptée à la légère était erronée.

Tout intéressants que soient les Lancret du Louvre et ceux qu'y a ajoutés la munificence de M. Lacaze, ils ne peuvent cependant entrer en comparaison, comme importance et comme éclat, — je le dis à regret, — avec ceux de l'Ermitage. *Le Concert* et *les Jeunes Oiseleurs* sont de forme ovale et forment pendants. Tous deux ont été gravés par Tardieu, le second sous le titre *le Nid d'oiseaux.*

Femmes au bain, également gravé par Tardieu. Le paysage est charmant. Une réplique originale au Musée d'Angers.

Je ne connaissais Lancret que sous son aspect de peintre des fêtes galantes. *Une Cuisine* et *le Valet galant* (la scène se passe également dans une cuisine) le font apprécier comme peintre de sujets familiers et d'intérieurs. C'est une autre manière, dans laquelle il ne se montre pas inférieur à sa première, mais qui a peu exercé son imagination et son

1. Nous voyons dans le volume des Goncourt sur l'*Œuvre de Watteau,* que le tableau dont parle notre collaborateur serait, d'après M. Dohme, à Berlin dans les appartements de l'empereur au Château vieux, Salon rouge.

(N. D. L. R.)

talent. Au moins les deux tableaux de l'Ermitage sont-ils les seuls que j'aie rencontrés représentant des scènes pareilles.

Le catalogue inscrit, sous la dénomination *École de Watteau*, un tableau, *les Propos galants*, qu'il faut restituer à Lancret. Le caractère des physionomies, une certaine lourdeur de touche, que l'on ne rencontre jamais chez Watteau, ne permettent pas l'hésitation. La chalcographie du Louvre en possède la gravure par Nicolas Tardieu.

Je ne crois pas qu'il existe un tableau de Jeaurat supérieur à *la Femme enceinte*, dont la gravure de Lépicié a fait connaître la disposition. C'est un mélange de la fermeté de Chardin et de la fantaisie de Lancret. La jeune femme, vêtue d'une robe jaune, est étendue dans un fauteuil près d'une cheminée; elle tient un éventail à la main. Auprès d'elle, debout, une jeune suivante, vêtue de gris, lui verse du café. A droite, un rideau rouge. Signé : JEAURAT PINXIT 1774. Le peintre avait alors soixante-quinze ans (né en 1699), et l'on ne remarque encore aucune sénilité ni même aucune fatigue de brosse. Jeaurat n'est pas un grand artiste, mais il est bon que l'on sache où trouver son chef-d'œuvre. M. Puychevrier, dans la notice qu'il a consacrée à Jeaurat, ne mentionne pas *la Femme enceinte*.

De Chardin : une répétition du *Benedicite*, dont le Louvre possède déjà deux répliques; *la Blanchisseuse*, connue par la gravure de Cochin (le Musée de Stockholm en expose une répétition inférieure à celle-ci); *Portrait d'un jeune garçon*, à mi-corps, de grandeur naturelle, tourné à gauche, vêtu de gris, tablier vert. Il est assis devant une table sur laquelle il s'occupe, avec toute la contention d'esprit de la jeunesse, à construire un château de cartes. C'est le pendant du Chardin de la collection Lacaze, portant le nº 171. Il a été gravé par Lépicié et par Fillœul.

Le musée ne possède pas moins de dix-huit Joseph Vernet, tous charmants et de son exécution la plus étudiée et la plus spirituelle. On connaît les caractères de cette exécution; il est superflu d'en faire valoir les mérites. Voici les compositions qui m'ont le plus particulièrement frappé: *le Port de Città Nuova*, daté de 1761, et son pendant, *Paysage maritime*, daté de la même année. *Le Port de Palerme*, daté de 1769, et son pendant, *Vue prise aux environs de Reggio*, daté de la même année. Les deux derniers faisaient partie, en 1780, de la collection Boyer de Fontcolombe, à Aix. *La Mort de Virginie*, daté de 1789, et exposé au Salon de cette année. C'est le moins bon de tous les Vernet de l'Ermitage. Le vieil artiste allait mourir quelques mois après, et l'affaissement de l'âge se fait sentir au maniement de la brosse. C'est sans doute la

dernière composition échappée à sa main défaillante; elle est d'autant plus curieuse.

Greuze, *la Mort du paralytique*. Composition dans le genre de la *Malédiction paternelle* du Louvre, et bien connue par la gravure de Flippart. Elle est signée sur une serviette à droite : *I. G.* Malgré les prix insensés auxquels atteignent les Greuze dans les ventes publiques, je ne puis parvenir à partager l'engouement public. Je mettrai volontiers de côté quelque fort beaux portraits comme celui de Wille, le graveur, et de Babuty le libraire; mais je ne puis voir dans ses tableaux de genre que des sensations de mélodrame exprimées avec de la crème fouettée. Greuze était digne d'être loué par Diderot; les deux se valent. Mais le genre pleurard, prétentieux, fade, étant admis, je reconnais que la *Mort du paralytique* atteindrait des prix fous si elle passait au feu des enchères. Fussé-je riche, ce n'est pas moi qui surenchérirais.

Quand j'aurai cité un *Intérieur de Maison de paysan*, par Fragonard, cinq Demarne et un Taunay excellents, je crois que j'aurai passé une revue exacte des œuvres les plus saillantes de l'École française, et que je puis, en toute conscience, jeter un dernier coup d'œil sur l'École anglaise.

ÉCOLE ANGLAISE

De tous les musées d'Europe — la National Gallery exceptée — l'Ermitage est celui qui contient le plus grand nombre d'œuvres de l'École anglaise. Le catalogue en enregistre huit. C'est bien peu certainement; mais si l'on veut bien songer au soin religieux que prennent les Anglais de ne pas laisser sortir de leur île les œuvres de leurs artistes, aux sommes considérables qu'ils consacrent à l'acquisition de ces œuvres, on reconnaîtra que huit tableaux de l'École anglaise sont un gros chiffre pour un musée étranger.

Robert Walker (1607? — 1660), le peintre attitré de Cromwell, est représenté par un portrait en buste de son patron, esquisse qui a dû servir au portrait en pied qui figurait à l'Exposition de Manchester, peinture froide, touche lourde, couleur sans effet. Si Walker a été, comme on le dit, élève de Van Dyck, il ne lui a pas dérobé grand'-chose. L'influence de Mytens s'y fait sentir autant pour le moins que celle de Van Dyck.

Le plus grand peintre du Royaume-Uni, un coloriste très remarquable, malgré de grands défauts, un des esprits les plus judicieux qu'ait fournis la critique d'art, sir Joshua Reynolds, est représenté par trois tableaux fort importants. Il est évident que Rembrandt était le type

de Reynolds. Mais qu'il y a loin encore de ces beaux tons ambrés du maître de Leyde, de cette fougue naturelle et contenue, de cette composition simple et profondément savante, à ce coloris rissolé, à ces ombres éclairéee d'une transparence factice par des estafilades de vert Véronèse, à cette touche posée à coups de sabre, à ces lignes qui se coupent et s'équilibrent comme elles peuvent et au hasard de l'exécution ! A côté de ces défauts, et les contredisant d'une façon que l'opposition rend même amusante, Reynolds, quand il le veut, sait admirablement poser ses personnages et leur donner un caractère absolument anglais. Ses déesses ou ses nymphes sont des ladys de keepsake ; ses demi-dieux et ses héros sont des gentlemen se préparant à aller au club ou descendant de Trotten road. Une fois enfin, dans l'admirable portrait de Nelly O'Brien, que possède sir Richard Wallace, il a su, par des moyens absolument opposés, exercer le même charme que Léonard de Vinci dans le portrait de Monna Lisa. Le grand mérite de Joshua Reynolds, c'est d'être resté Anglais. Je ne puis lui donner tout. Plût à Dieu que nous eussions ce défaut !

L'Amour détachant la ceinture de Vénus. Figures à mi-corps, grandeur naturelle. La déesse vêtue de blanc, ceinture bleu clair, est étendue sous un dais rouge. Elle se cache à moitié la figure de la main droite. Devant elle, l'Amour lui enlève sa ceinture. Fond de paysage d'un vert presque noir. On assure que le mouvement de la main droite est dû à cette particularité que le modèle était borgne et que le peintre a voulu dissimuler cette infirmité par cet artifice de dessin. Payé 100 livres sterling par le prince Potemkin, de qui il provient. M. Ed. Malone, dans la *Vie de Reynolds*, cite deux répétitions de cette composition, qui figuraient en 1798 chez lord Carysford.

Hercule étouffant des serpents. Grande composition de trois mètres carrés. Le caractère que je signalais plus haut est bien sensible dans la figure d'Alcmène. C'est une duchesse anglaise. Tableau commandé par Catherine II, qui le paya 1,500 livres sterling (37,500 fr.), un beau prix pour l'époque : quelque chose comme 80,000 fr. en 1874. Quant à y voir le chef-d'œuvre de Reynolds, comme le dit le catalogue, cela ne m'est pas possible. Reynolds a fait des chefs-d'œuvre, il en a même fait plusieurs ; mais ce sont des portraits qui figurent aujourd'hui dans les résidences de l'aristocratie anglaise, où il n'est pas facile de les voir.

La Continence de Scipion. Grand tableau resté inachevé et peint pour Potemkin, qui le paya 500 livres sterling. C'est là surtout que j'ai été frappé du procédé qui consiste à modeler les ombres par des zébrures

vertes. Il en résulte une transparence incontestable; mais encore quelques années, et l'on verra ce que deviendra cette apparence. En argot d'atelier, c'est du *chic*, et je doute que le peintre lui-même qui, dans ses discours à l'Académie de Londres, donnait de si judicieux conseils à ses confrères, n'eût pas réprouvé cette manière de procéder.

Ma tâche est finie. Si je n'ai pas signalé toutes les œuvres remarquables du Musée de l'Ermitage, j'espère du moins avoir noté les plus saillantes. Reste la question de l'éloquence de l'avocat, du degré d'action qu'il aura pu exercer sur l'esprit des lecteurs. La cause de ce musée est excellente. L'ai-je bien défendue? Les lignes qui précèdent auront-elles attiré sur lui l'attention des curieux et des artistes ? Engageront-elles quelques hommes de loisir à s'assurer par eux-mêmes de la valeur de mes appréciations. Ce serait un beau résultat que j'espère sans y croire. En tout cas, si, après m'être efforcé de faire apprécier comme elle en est digne la collection publique la moins connue de l'Europe, je n'ai pas réussi, tant pis pour moi; mais quand on fait ce que l'on peut, l'on fait ce que l'on doit.

L. CLÉMENT DE RIS.



L'ÉGLISE VOTIVE

A VIENNE [1]



En 1853, le 18 février, une main criminelle attentait aux jours de l'empereur d'Autriche, François-Joseph, sans réussir dans sa détestable entreprise. A la fin du même jour, la population de Vienne se pressait sous les voûtes de la cathédrale pour s'associer au chant d'un *Te Deum* et pour exprimer sa gratitude envers le Tout-Puissant qui avait protégé la vie du souverain. Mais la reconnaissance publique allait se manifester d'une façon plus éclatante encore. L'archiduc Ferdinand-Maximilien, frère de l'empereur, conçut la pensée d'élever et de dédier au Sauveur une église qui fût à la fois un monument commémoratif et un des ornements de la ville. Il fit appel au patriotisme et à la générosité de tous les peuples des divers pays dont se compose l'empire d'Autriche : les petites bourses comme les grandes s'ouvrirent aussitôt, et plus de trois cent mille personnes voulurent concourir par leurs largesses à l'érection de l'édifice.

Cet édifice, récemment terminé, a été solennellement consacré le 24 avril dernier, à l'occasion des noces d'argent de l'empereur. Il s'élève dans la partie la plus neuve du Ring, en vue du Danube. L'Église Votive, dont la façade, tournée vers le centre de Vienne, regarde la façade de la cathédrale, semble servir de pendant à la belle église de Saint-Charles, située au bout opposé de la ville. Devant le monument et sur les côtés se trouvent des jardins qui l'isolent et d'où l'on peut apprécier à l'aise les lignes de l'architecture.

C'est cette église dont M. Thausing, par ordre de l'archiduc Charles-Louis, s'est fait l'historien et qu'il a minutieusement décrite dans un volume édité avec autant de goût que de luxe, y développant une érudition souple et variée, s'attardant çà et là à l'examen des épisodes susceptibles d'atténuer l'aridité des détails techniques, ne négligeant jamais les questions d'esthétique, introduisant à propos dans son récit les aperçus

1. *Die Votivkirche in Wien, Denkschrift des Baucomités veröffentlicht zur Feier der Einweihung am 24 April 1879, verfasst von Dr Moriz Thausing, Director der Albertina und Professor der Kunstgeschichte an der Wiener Universität.* Grand in-fol. Vienne, 1879.

historiques, les réflexions élevées, les jugements sur les hommes et sur les choses.

Le nom de M. Thausing n'est pas inconnu aux lecteurs de la *Gazette*. Ici même, M. Thausing a publié autrefois (juillet et août 1870) un intéressant travail sur la collection Albertine, dont il est le conservateur. Enfin, sans parler de diverses études sur l'art du xve et du xvie siècle en Allemagne et en Italie, il a écrit sur Albert Dürer un ouvrage définitif, qui ne sera point surpassé, et qui a sa place marquée dans les bibliothèques de tous les amateurs éclairés.

Le volume consacré à l'Église Votive de Vienne est de nature à intéresser, par ses illustrations, l'homme du monde aussi bien que l'architecte. En tête se trouve une gravure au burin représentant l'archiduc Maximilien debout, tenant le plan de l'église. Trois eaux-fortes nous montrent la façade, un des côtés extérieurs et l'intérieur de l'édifice. Grâce à un nombre considérable de bois excellents, on peut juger de l'ornementation du monument : ici, c'est le maître-autel en forme de ciborium, avec ses colonnes de granit, ses émaux, ses mosaïqnes, son retable en bronze doré et son élégant baldaquin; là, c'est la chaire, dont la disposition rappelle les chaires italiennes du xiiie siècle; ailleurs, nous rencontrons les beaux anges qui avoisinent l'orgue, les Vertus cardinales qui décorent la voûte du ciborium, les demi-figures de prophètes, de sibylles et d'apôtres qui, du haut des voûtes de l'édifice, regardent les fidèles. On n'a pas omis de reproduire les principaux bas-reliefs et certain s statues, les candélabres, les grilles des chapelles, les dessins du pavement, plusienrs chapiteaux et quelques clefs de voûte. Mais ce qui attire surtout l'attention, ce sont les vitraux, dont les sujets sont traités avec un rare mérite. N'y a-t-il pas un sentiment religieux très réel et une incontestable beauté dans les figures du vitrail qui a été donné par les ouvrières de la fabrique de cigares, et qui représente la Vierge et saint Joseph auprès du berceau de l'Enfant Jésus, — dans l'*Adoration des Mages*, exécutée aux frais de la Société instituée pour le développement de l'art à Vienne, — dans le *Saint Séverin convertissant les peuplades germaniques?* Comment ne pas admirer les gracieuses compositions où apparaissent les membres de la famille impériale, celles, notamment, où l'on voit l'empereur et l'impératrice agenouillés devant le Sauveur, qui les bénit; — les enfants de François-Joseph et d'Élisabeth adorant l'Enfant Jésus sur les genoux de la Vierge; — Maximilien invitant les divers peuples de la monarchie, représentés par huit jeunes filles, à concourir à la construction de l'église; — l'archiduc Charles-Louis avec sa propre famille; — l'archiduc François-Charles avec l'archiduchesse Sophie; — enfin, le prince Louis-Victor, tous accompagnés de leurs patrons et agenouillés aux pieds de Jésus, qu'ils adorent dans un profond recueillement? On ne saurait mieux grouper les personnages et combiner le réel avec l'idéal.

Après avoir loué l'illustration du volume de M. Thausing, il serait injuste de ne pas louer le texte lui-même. Il est plein de renseignements bons à retenir. Nous en emprunterons quelques-uns pour retracer brièvement l'histoire de l'Église Votive.

L'Église Votive est le résultat d'un concours. Parmi les soixante-quinze projets présentés au comité, on préféra celui d'un jeune homme de vingt-sept ans, M. Henri Ferstel, qui a fourni depuis lors mainte autre preuve de son mérite éminent. Il s'agissait de construire un édifice gothique. M. Ferstel prit pour types les monuments français de la fin du xiiie et du commencement du xive siècle, surtout les deux chefs-d'œuvre du style ogival fleuri : Saint-Urbain, de Troyes, et Saint-Ouen, de Rouen. Mais ce que l'on ne saurait assez louer, et ce qui lui appartient bien en propre, c'est la clarté de l'ordonnance, c'est la justesse et l'élégance des proportions, c'est l'aspect

grandiose et pittoresque de l'intérieur du monument. Nous ne croyons pas exprimer un éloge exagéré en disant que l'Église Votive est la plus belle, la plus complète imitation moderne de l'art gothique à son point de perfection. Tous ceux qui l'ont vue, et nos compatriotes ne font pas exception, sont unanimes à cet égard. L'Église Votive est l'ornement architectural de la ville de Vienne.

La première pierre fut posée le 24 avril 1856, jour anniversaire du mariage de l'empereur François-Joseph avec la princesse Élisabeth. Cette pierre a été prise, près de Jérusalem, dans la grotte où Jésus-Christ, la veille de son arrestation, s'écria : « Mon père, que votre volonté soit faite et non la mienne ! » Sur un angle de la pierre furent tracés ces mots : « On m'a brisée dans le lieu où se brisa le cœur du Christ. » La cérémonie fut des plus imposantes. A l'endroit que devait plus tard occuper le grand portail, on avait construit une porte ornée de soie rouge et entourée de statues représentant les patrons de la famille impériale. Cette porte introduisait dans un parterre où, parmi les plates-bandes et les arbres en fleur, s'élevait une forêt de mâts pourvus de banderoles et indiquant les points principaux du futur édifice. A la place du chœur se trouvait la tente de l'empereur, rayonnante d'or et de pourpre. Maximilien y conduisit l'empereur, et l'archevêque de Vienne prononça une éloquente allocution. La cérémonie se termina par un *Te Deum* et une bénédiction. Dans la première pierre de l'église, on avait déposé un document où se trouvaient les paroles suivantes: « Que cet édifice montre aux siècles à venir comment riches et pauvres, grands et petits se sont unis avec joie au fondateur de cette église, l'archiduc Ferdinand-Maximilien, afin de commencer, et, s'il se peut, afin d'achever heureusement ce monument de la reconnaissance et de l'amour. »

Pour l'exécution de l'œuvre importante qui lui était confiée, M. Ferstel eut l'heureuse inspiration de s'adjoindre Kranner, de Prague. Quoiqu'il eût été le concurrent de M. Ferstel lors du concours ouvert à l'occasion de l'Église Votive et qu'il fût beaucoup plus âgé que lui, Kranner accepta cette collaboration. C'était un praticien émérite, auquel toutes les questions techniques étaient familières, mais à qui manquait l'imagination inventive et brillante de son heureux rival. Chargé de la direction des travaux, il prêta loyalement à celui-ci le secours de ses propres lumières. Entre ces deux hommes, qui surent s'apprécier mutuellement, régnèrent une entente inaltérable et une condescendance féconde en bons résultats. Sur les indications de Kranner, M. Ferstel apporta sans hésitation de judicieuses modifications à son plan primitif. Kranner mourut en 1871, mais il n'y avait plus qu'à suivre l'impulsion donnée par lui et à profiter de l'habileté des ouvriers qu'il avait formés. Son successeur, M. Hermann Riewel, était, du reste, un homme de grande valeur, et c'est à lui que M. Ferstel avait eu recours pour l'exécution des dessins de l'Église Votive.

Un des mérites de M. Ferstel fut de conformer rigoureusement au style de la nouvelle église les ornements qui devaient la parer, les objets qu'elle devait contenir. L'unité et l'harmonie, conditions nécessaires d'un ensemble parfait, n'y laissent rien à désirer. Peu s'en fallut cependant qu'une dissonance regrettable ne vînt troubler cette unité et cette harmonie. A l'insu de M. Ferstel, le comité préposé à la direction des travaux avait commandé le maître-autel à André Halbig, sculpteur de Würtzbourg. Halbig s'inspira des tabernacles exécutés vers la fin du XV[e] siècle par Adam Krafft à Nuremberg, à Schwabach, à Heilbronn et à Furth, tabernacles qui sont toujours appuyés contre un pilier ou contre un mur, mais qui ne servent jamais de maîtres-autels isolés. Le monument d'André Halbig était d'ailleurs tellement élevé que, vu de loin, il

VUE GÉNÉRALE DE L'ÉGLISE VOTIVE, A VIENNE.

eût paru toucher à la voûte de l'église. Par bonheur, l'église eut pour protecteur, à partir du 15 mars 1872, l'archiduc Charles-Louis. C'est grâce à ce prince que l'on n'y voit pas le malencontreux tabernacle, qui fut dressé dans l'église des Augustins, où il est tout à fait à sa place.

Fondée le 24 avril 1856 et consacrée le 24 avril 1879, comme nous l'avons déjà dit, l'Église Votive a coûté vingt-trois ans de labeur à son architecte, qui a eu le bonheur de pouvoir en suivre tous les développements. Pareil bonheur n'a pas été accordé au fondateur du monument, à Ferdinand-Maximilien. Mêlé aux fatales combinaisons politiques de Napoléon III, Maximilien, se laissant séduire par la couronne de ce Mexique où il espérait servir les intérêts de son pays et de la civilisation, quitta l'Autriche le 14 avril 1864 et fut fusillé le 19 juin 1867. L'Église Votive, du moins, parlera toujours de lui à ses compatriotes. Tout en évoquant le souvenir d'une destinée tragique, elle perpétuera la mémoire d'un prince sympathique entre tous, passionné pour les choses de l'esprit dans un siècle absorbé par les intérêts matériels, adonné avec succès à la poésie au milieu d'une société prosaïque, plein d'illusions généreuses à une époque où l'égoïsme flétrit si souvent l'imagination, doué des attrayantes qualités de son ancêtre Maximilien, le protecteur et l'ami de Dürer.

Dans la nef droite de l'Église Votive, on a transporté le monument que Ferdinand Ier fit ériger en l'honneur du comte Nicolas de Salm, l'illustre défenseur de Vienne contre Soliman II en 1529. Ce monument ne sera pas seul à glorifier les personnages qui ont bien mérité de l'Autriche. Comme l'abbaye de Westminster à Londres, comme Santa-Croce à Florence, comme Santa-Maria de' Frari et Saint-Jean et Saint-Paul à Venise, l'Eglise Votive, à Vienne, abritera les tombeaux des grands hommes de la patrie. Cette destination est d'autant meilleure que l'église doit servir spécialement aux soldats de la garnison et aux élèves de l'université. En se rappelant les illustrations nationales, les uns et les autres sentiront s'éveiller en eux les généreuses ardeurs et les nobles ambitions, et l'Église Votive deviendra, suivant l'expression de M. Thausing, ce que son fondateur désirait qu'elle fût : « Une solide citadelle de l'idéal au milieu des agitations vulgaires d'une ville moderne. »

GUSTAVE GRUYER.





LES
DERNIERS CONCOURS DE LA VILLE DE PARIS



ON sait que, depuis un an, le conseil municipal de Paris est entré dans la voie des concours. Nos édiles paraissent fermement résolus à recourir désormais à ce seul moyen pour la décoration de nos édifices. C'est là une grosse révolution, contre laquelle on a protesté par la voix et par la plume. Des torrents d'encre ont déjà coulé sans éclaircir beaucoup la question. Les favoris de l'administration, qui jusque-là obtenaient leurs commandes sans autre fatigue que quelques sollicitations, se sont déclarés lésés dans leurs droits sacro-saints. On s'est rébellionné contre cette nouveauté, qu'on a qualifiée de dangereuse. D'illustres opinions ont été invoquées, on a mis de grands noms en avant, et l'on s'est plu à annoncer l'abstention en masse de tous les artistes de quelque valeur, sans se souvenir que les maîtres les plus célèbres de la Renaissance, Brunelleschi, Ghiberti, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Paul Véronèse, Salviati, Schiavone, Zuccaro, le Tintoret et tant d'autres, n'avaient pas dédaigné de concourir, et que dès lors c'était faire parade d'une infatuation singulière que de se refuser, par amour-propre, aux risques d'un concours.

Malgré cela, le conseil municipal a tenu bon, et il a eu raison. Non pas que dès maintenant la question soit tranchée et que son nouveau mode de procéder ait porté tous ses fruits; mais l'expérience vaut la peine d'être tentée, et d'ici dix ans nous saurons à quoi nous en tenir sur les résultats qu'on en peut attendre. Du reste, ces petites solennités, telles qu'elles sont organisées par la ville de Paris, auront au moins produit cet heureux effet d'intéresser vivement le public parisien à la décoration de ses monuments et de tenir en éveil sa fibre artistique.

Le concours de la ville de Paris dont nous nous occupons aujourd'hui a été ouvert le 28 janvier 1880 à l'École des beaux-arts. C'est de beaucoup le plus considérable de tous ceux auxquels nous avons été conviés jusqu'à ce jour.

Importance et nombre des sujets, tout se trouvait réuni pour en faire une épreuve exceptionnelle. Dix-sept tableaux, tous de grandes dimensions, et parmi lesquels figurent deux plafonds et deux longues frises, l'une mesurant trente mètres, l'autre quarante mètres de développement : certes, il y avait là de quoi tenter la verve de nos jeunes artistes. Il ne faut donc pas s'étonner que cent neuf concurrents aient répondu à l'appel de la ville.

De tous les ensembles demandés, celui de la mairie du XIXe arrondissement se trouvait être le plus important. Il s'agissait d'une salle de mariage dont la décoration comprend un plafond, six panneaux de $4^{m},10$ de hauteur sur une largeur variant de 3 à 6 mètres, et trois dessus de porte.

Une salle de mariage! certes, voilà une pièce qu'il nous faut décorer gaiement. Les dispositions matrimoniales de nos contemporains ne sont point telles qu'on ne doive les encourager par une agréable perspective. On pouvait donc s'attendre à un débordement d'images aimables et joyeuses. Il n'en a rien été malheureusement, et cela nous a semblé tenir à une préoccupation singulière. Nos jeunes artistes ont été évidemment touchés par cette pensée que le conseil municipal, leur juge, était grand ennemi des allégories; aussi se sont-ils efforcés de symboliser les actes de la vie civile en une série de représentations de la vie contemporaine. Grande nouveauté assurément et problème difficile. L'existence moderne, en effet, n'est pas toujours empreinte d'une débordante gaieté. C'est pourquoi, sous la brosse de nos jeunes innovateurs, la modernité a bien vite tourné au réalisme et le réalisme à la tristesse. Au lieu de sujets joyeux, on nous a peint des drames.

Ainsi, voilà MM. Gervex et Blanchon, deux artistes de valeur, qui, oubliant qu'on leur demandait non pas des études de mœurs ni la représentation d'un fait accidentel, mais de symboliser notre vie civile, ont cru devoir personnifier l'existence municipale en nous peignant, avec un talent très réel et un sentiment très vrai d'observation, une *École du soir*, un *Bureau de bienfaisance* et d'autres épisodes encore, tout aussi peu réjouissants et capables d'assombrir les fronts les mieux disposés aux pensées sereines.

M. Georges Bertrand est encore plus exclusif; son tempérament de coloriste l'éloigne des images brunes et creuses. Il fait resplendir les harmonies de sa palette dans des oppositions brillantes et vigoureuses, mais ses sujets sont des plus lugubres. Faut-il donc exiger que les jeunes filles se marient en ayant sous les yeux les douleurs de l'enfantement ou les affres de la mort, et que les devoirs du mariage doivent être figurés à leurs yeux par un mari haranguant sa femme sur un esquif en perdition?

M. Glaize n'est guère mieux inspiré. C'est au prolétariat qu'il est allé demander ses sujets, et il n'a pas donné la préférence aux meilleures impressions de la vie prolétaire, car ses personnages ont un parfum d'*Assommoir* peu fait pour disposer les fiancés au mariage.

Dans des données plus calmes, je mentionnerai les compositions de M. Bin, et je trouve dans les esquisses de M. Debat-Ponsan d'heureux motifs empruntés à la première République. Mais, malgré cela, il serait imprudent de prétendre que nos jeunes concurrents aient trouvé la formule définitive de la décoration moderne.

Disons bien vite que les disciples de l'archaïsme n'ont point, eux non plus, donné

une note bien décisive. Avec les modernes au moins, à défaut d'élégance et de grâce, on a la clarté ; avec les allégoristes, on nage dans un doux amphigouri.

M. Monchablon a certes fait preuve de beaucoup de soin et de science dans la suite de ses compositions antiques; si sa couleur est faible et maladive, son dessin est excellent; mais quel mal faut-il se donner pour deviner ce que ses compositions signifient! Les scènes représentées par M. Monchablon appartiennent à un monde imaginaire, à une société conventionnelle, où les personnages ne sont pas vêtus mais drapés, où les gestes s'équilibrent, où les poses sont symétriques, où les génies demi-nus se mêlent aux actions des hommes. Qu'est-ce que la vie municipale peut avoir à démêler dans un pareil milieu?

J'aime mieux la conception de M. Émile Lévy, et je ne suis point surpris que le jury ait primé le projet de cet aimable artiste. On connaît les qualités élégantes et gracieuses de M. E. Lévy. Ce sont ces mêmes qualités qu'il déploie dans la suite de scènes gallo-romaines qu'il expose. Peut-être bien est-ce de l'archéologie préhistorique que cette restitution de l'existence municipale en un temps où elle n'existait pas; mais, en sortant de contempler ces sombres tableaux que nous décrivions tout à l'heure, on sait gré à M. E. Lévy d'avoir fait de la vie civile une églogue, quoiqu'il eût pu certainement en faire quelque chose de plus grand.

M. Herpin, qui n'est ni un réaliste ni un allégoriste, mais un paysagiste de beaucoup de mérite, a eu une idée ingénieuse et neuve. Il s'est dit que la meilleure façon de décorer un hôtel de ville, c'était de couvrir ses murailles de vues empruntées au quartier. Fort de cette pensée, M. Herpin a mis à contribution les Buttes-Chaumont, la rue de Flandre , les anciens bâtiments de l'octroi, le port de la Villette, et il a tiré de ces vues parisiennes de fort beaux paysages, qui lui font le plus grand honneur. Malheureusement le jury n'a pas pensé que ces paysages, démesurément grandis, pussent fournir un motif suffisant de décoration. Il a repoussé le projet de M. Herpin, comme aussi les esquisses de M. Albert Girard, qui, inspiré par la même idée, avait tiré du Père-Lachaise, des Buttes-Chaumont, de la vue de l'école communale et de la mairie du XIX[e] arrondissement, une série de pages agréables, mais qui, plus claires et plus réelles que les paysages de M. Herpin, n'en avaient ni la douce poésie ni la mystérieuse profondeur.

Voilà quels sont les ensembles de décoration qui nous ont le plus frappé dans la partie du concours relatif à la mairie du XIX[e] arrondissement, passons maintenant au II[e] arrondissement.

C'est également la salle des mariages qu'il s'agit de décorer ici; mais le programme est infiniment moins vaste, et l'on ne demande, cette fois, aux concurrents que trois tableaux de dimensions réduites. Particularité intéressante et, je dirai plus, caractéristique, il semble qu'en changeant de terrain les artistes aient obéi à des préoccupations différentes. Pénétrant dans un quartier plus aristocratique, ils ont cru devoir s'appliquer à choisir des sujets plus *distingués;* aussi les allégories et les réminiscences archaïques tiennent-elles une place beaucoup plus vaste dans ce concours que dans le précédent.

Le premier rang parmi ces projets nouveaux appartient à M. Moreau, de Tours, qui, pour ses trois tableaux, la *Famille,* le *Mariage* et le *Sacrifice à la patrie*, s'est inspiré de l'histoire de la vieille Gaule. Un grand sentiment de la couleur locale, des qualités solides de facture, un accent très personnel recommandaient M. Moreau à l'attention du jury, qui, du reste, n'est pas resté insensible à son mérite.

Parmi les autres projets, je rencontre peu d'œuvres bien sérieuses. Les esquisses de M. Michel ne sont pas sans mérite, mais celles de M. Jobbé-Duval sont bien insignifiantes. Celles de M. Lehoux sont horriblement tourmentées; quant à celles de M. Mazerolle, elles n'ajouteront rien à sa réputation. M. Maillart, qui a demandé ses inspirations à la première Révolution, est certainement préférable. MM. Ronot et Laporte, dans des données plus modernes, ont su tirer de la vie ordinaire de bons sujets de décoration. Mais tout cela est sans grand éclat, et, seul après M. Moreau, M. François Lafon se distingue, au milieu de cet ensemble un peu terne, par ses esquisses d'une touche indécise, un peu grises, conçues dans le goût néo-grec, cher à M. Hamon, mais qui ne manquent ni d'élégance ni de distinction.

Pour la mairie du XIIIe arrondissement, on ne demandait qu'un plafond. Ce plafond, je ne sais pourquoi, doit être exécuté en tapisserie, ce qui est bien la faute la plus lourde qu'on puisse faire, car la tapisserie avec ses tons mats et sans profondeur est assurément ce qui plafonne le moins.

Deux projets seulement m'ont frappé parmi les cartons envoyés pour cette tapisserie. Celui de M. Eugène Thirion, tableau vigoureux, d'un grand style, d'une couleur abondante, bien en place et dans lequel des personnages semi-modernes s'allient heureusement à des représentations emblématiques, et le projet de M. Lematte, gracieuse allégorie, d'une tonalité délicate, et conçue dans ces gammes irisées, un peu déteintes, dont le peintre est coutumier. Quant au char triomphal de M. Debat-Ponsan et à la fantaisie désordonnée de M. Lehoux, je ne les mentionne ici que pour mémoire.

J'arrive enfin aux deux frises qui doivent décorer l'école de la rue Dombasle et celle de la rue Château-Landon.

La frise de l'école de la rue Dombasle ne mesure pas moins de quarante mètres de longueur ; celle de la rue Château-Landon en mesure une trentaine. C'est là la grosse nouveauté du concours, car, si jusqu'à ce jour on a décoré nombre d'églises et d'hôtels de ville, on ne s'est guère occupé des écoles, et nous voilà en plein dans l'inédit.

Pour la première de ces deux frises, les projets abondent et sont des plus variés. M. Hubert a représenté sur un fond d'or le défilé paisible des grands hommes et des artistes illustres des temps anciens ; M. Baudoin, plus modeste dans ses visées, s'est borné à nous montrer les travaux des champs, tandis que M. Valton s'emparait de ceux de la ville, et que M. Bin s'appliquait à représenter en une suite de scènes séparées les épisodes familiers de la vie. Les jurés n'avaient donc que l'embarras de choisir.

Pour l'école de la rue Château-Landon, il n'en était pas de même. La frise de M. Jules Didier, dont nous reproduisons ici des fragments, ne laissait pas place à l'hésitation. Cette belle composition, qui nous fait passer en revue la *céramique*, l'*arboriculture*, l'*horticulture*, l'*agriculture*, la *charpente*, la *construction*, la *métallurgie*, est une œuvre sans rivale.

Les figures qui meublent cette frise, simplement composées, dessinées avec goût, peintes avec soin, sont empruntées à la vie contemporaine; elles appartiennent à la réalité et sont empreintes cependant d'un style remarquable. Leurs poses sont simples, leurs attitudes sont vraies, leurs mouvements sont justes, leurs vêtements exacts, leurs physionomies saisies sur le vif, mais sans rien de trivial ni de commun, et ces simples travailleurs des champs, dont la silhouette se détache en vigueur sur un ciel bleu tendre, ont le grandiose aspect de personnages de l'antiquité.

N'eût-il produit que cette frise, le dernier concours de la ville de Paris n'aurait point été stérile; mais on peut voir, par le nombre et la qualité des œuvres exposées, qu'il a encore donné bien d'autres résultats.

Enfin constatons que l'empressement apporté par nos artistes à répondre à l'appel qui leur est adressé, aussi bien, du reste, que l'ingéniosité dont ils font preuve et le talent qu'ils déploient, ne sont pas faits pour arrêter le conseil municipal dans la voie féconde et logique où il s'est engagé.

HENRY HAVARD.



CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE

I

LA GALERIE NATIONALE DE L'ART MODERNE
A BERLIN



LA CAPTIVITÉ,
par Overbeck.

Notre art allemand moderne s'est présenté à vous à l'exposition de 1878, et a trouvé chez vous une très juste critique et une très juste appréciation. Les articles bien informés dus à la plume de M. Duranty et parus dans la *Gazette* ont laissé un excellent souvenir chez nous. Si cette exposition a fait reconnaître l'importance d'un vif échange d'idées et d'une communication réciproque dans le domaine des beaux-arts, je puis espérer que les quelques lignes que je vous envoie sur le mouvement de l'art à Berlin ne trouveront pas vos lecteurs absolument indifférents.

Je voudrais vous donner une esquisse de l'organisation de la culture des arts, telle qu'elle est dirigée ici par l'État, et tout d'abord des musées royaux, de l'installation, du but et du développement de leurs collections, en même temps que des diverses institutions qui s'y rattachent. L'institution qui, par sa fondation, ses tendances et son caractère, est la plus populaire et prouve le mieux l'esprit progressiste de notre état moderne, c'est la *Galerie nationale d'art moderne.* Aussi le gouvernement en a compris toute l'importance, et il a reconnu la nécessité d'y porter tous ses soins. Mais — chose assez significative — l'initiative n'en provient pas de l'État, mais d'un patriote amateur des arts, de feu M. le consul Wagener. C'était en 1861 que celui-ci légua par testament au prince régent, aujourd'hui l'empereur Guillaume, sa collection choisie de maîtres modernes, surtout mais non exclusivement allemands, avec la seule condition qu'elle resterait ouverte à l'étude du public.

Il s'en rapporta à la volonté du royal héritier pour agrandir la collection dans le même sens, et l'élever ainsi peu à peu au rang d'une galerie nationale, qui serait capable de devenir un résumé fidèle du développement de l'art allemand.

Cette idée porta des fruits rapides. Le premier soin du prince fut d'augmenter la collection par des tableaux de sa propre collection, et de la mettre sous le protectorat du gouvernement. Bien que son avenir fût ainsi assuré, il fallut encore un assez long temps pour l'installer régulièrement.

On dut d'abord songer à l'installer convenablement. Pendant longtemps on se contenta de locaux insuffisants et mal éclairés. Ce ne fut qu'en 1876 que le nouveau bâtiment, richement décoré, fut prêt à recevoir la collection, qui, en attendant, s'était considérablement accrue par des donations d'objets d'art et de capitaux. Sous le nom de *Galerie nationale*, on créa l'organisation actuelle, qui, dans ses grandes lignes, est la suivante. Un directeur, M. Jordan, est à la tête de l'administration; avec lui, un directeur assistant, M. le docteur Dohme. Le directeur est en sous-ordre immédiat du ministre des cultes. L'agrandissement et la conservation de la collection se payent sur un fonds de 300,000 marcs, soit 375,000 francs, que l'État alloue annuellement, somme à laquelle s'ajoutent les revenus des différents legs. Une commission, composée du directeur et de quinze membres, artistes pour la plupart, a l'obligation de justifier de l'emploi de cet argent au ministre, qui décide en dernier ressort.

C'est, à peu de chose près, l'organisation de vos musées nationaux.

Nous dirons plus loin un mot des droits de cette *Landes-Kunstcommission* prussienne. Voyons d'abord ce qui a été fait pour la Galerie nationale avec les moyens indiqués. Le catalogue descriptif, publié par la direction et comptant déjà 28 feuilles à sa quatrième édition, et le *Jahrbuch* des collections royales, signalé chez vous par M. Charles Ephrussi, rendent cette besogne facile. Constatons d'abord une augmentation du nombre des tableaux depuis 1876, c'est-à-dire depuis le commencement de la nouvelle direction : soit de 391 à 465; — des cartons : de 85 à 100; — des sculptures : de 16 à 34, — et enfin la fondation d'une collection déjà importante de dessins.

Ces nombres ne désignent évidemment pas que des chefs-d'œuvre ni même des œuvres exceptionnelles; mais, si nous nous rappelons que le but de la galerie est de donner un aperçu du développement de l'art allemand moderne, nous serons satisfaits de le voir grouper en elle les meilleures productions, ou à peu près, d'une année.

Les acquisitions de la dernière année sont une preuve de la bonne direction des acquisitions. Le choix s'est naturellement porté en première ligne sur l'exposition de l'Académie. Parmi les tableaux les plus distingués qui ont été acquis, je mentionnerai ici celui d'un jeune artiste de Düsseldorf, M. Kirberg, élève d'un maître très estimé, W. Sohn. Le sujet est emprunté à la vie maritime du Nord. Il peint la douleur de la famille d'un pilote auprès du cadavre du père de famille, qui a péri dans les flots. La scène se passe dans une de ces petites maisons, si pittoresques avec leurs couleurs bariolées, des côtes de l'Allemagne. Mais ce ne sont pas seulement les effets de lumière, rappelant la manière de Pieter de Hooch, qui nous fascinent dans ce tableau, c'est surtout l'expression vraie de la douleur dans ses formes différentes, qui témoigne d'une rare puissance expressive chez l'artiste.

Il faut citer ensuite l'*Ouverture du testament*, de M. H. Bockelmann. Son sujet est emprunté à la vie de la haute société, et, dans ses détails, il accuse une grande observation de la nature et une caractéristique délicate de goût et d'arrangement. On y

sent l'influence de M. Meissonier, et nous ne pouvons que souhaiter que l'artiste continue à suivre un guide si illustre. Deux tableaux de genre sont d'un style plus intimement allemand : celui d'Ed. Meyerheim, récemment décédé, et celui de M. Jos. Scheurenberg, professeur de la galerie nouvellement organisée de Cassel, qui a fait preuve dans sa *Scène de la vie d'une petite ville de Westphalie* d'une grande délicatesse de sentiment. Mettons encore en évidence la toile bien dessinée et finement peinte de M. Kamecke, dont le motif est emprunté à la route du Saint-Gothard, et un tableau de bataille de M. Franz Adam (grande médaille de Paris), répétition modifiée et très brillante du tableau qui est dans la possession du duc de Saxe-Meiningen. Presque toutes les œuvres que je viens de nommer ont reçu des médailles à la dernière exposition de l'automne. J'ajouterai enfin à cette liste quelques tableaux de style historique, comme le grand tableau allégorique *Vénus et Bellone* de M. P. Schobelt, notre pensionnaire à Rome, et l'*Enlèvement d'Hélène* de M. R. Deutsch.

L'administration a été spécialement heureuse dans ses acquisitions de sculptures. La statue de Raphaël par M. Hæhnel est déjà devenue classique en Allemagne; elle avait trouvé son premier emploi au Musée de Dresde, construit par Semper ; on en a reçu avec reconnaissance une copie en marbre à la Galerie nationale. La galerie a été ensuite enrichie par le groupe *Mercure et Psyché* de M. Reinhold Begas, qui s'était déjà acquis des admirateurs à votre dernière exposition par ce groupe et par le beau buste du professeur Ad. Menzel, au talent duquel votre collaborateur a rendu un si éclatant hommage. M. Charles Begas a fait aussi un plus petit groupe, *les Frères,* qui a beaucoup du charme que son frère aîné sait donner à ses œuvres. Cependant le grand groupe de marbre de M. Édouard Müller, de Cobourg (maintenant à Rome), *Prométhée et les Filles d'Oceanus,* d'après un motif emprunté au chœur d'Eschyle, a eu plus de succès dans le public.

Les cartons, aquarelles et autres dessins manquaient complètement au moment de l'organisation nouvelle de la galerie. Par le fait que les vieux musées royaux fournirent les cartons de Cornelius qui se trouvaient en leur possession et qui jusqu'alors n'avaient pas été exposés au public, et que le cabinet royal de gravures en fit autant pour sa collection de dessins allemands modernes (près de 6,000), une collection considérable fut formée en peu de temps, s'agrandissant rapidement par des acquisitions importantes. Elle contient aujourd'hui des spécimens de nos maîtres les plus distingués. Dans ces derniers temps, on y a ajouté de nombreux cartons, esquisses, croquis et études de M. Schnorr de Carolsfeld, le peintre célèbre des *Nibelungen*, de MM. J. de Führich, R. Henneberg (peut-être le souvenir de cet artiste vit-il encore chez vous, à Paris, où il a longtemps étudié et où il a terminé plusieurs de ses œuvres principales), Overbeck (*les Sept Sacrements*), et les cartons de Preller (l'*Odyssée*).

A cette série se joignent des esquisses et des dessins de M. Ludwig Richter, notre plus célèbre et plus populaire poète-peintre, des dessins de feu Th. Mintrop, et plusieurs centaines d'études et de croquis de Franz Dreber, mort en 1875 à Rome, un artiste d'un sentiment très fin, très poétique, qu'on serait tenté d'appeler le « Corot » allemand.

Je crois avoir marqué en deux mots le développement qu'a pris la Galerie nationale. Mais l'activité des hommes qui la dirigent s'étend au delà des limites de cette institution. Permettez-moi d'ajouter quelques observations à ce sujet. Il s'agit de l'emploi d'une partie de ce fonds d'acquisitions de la Galerie nationale au décor artis-

tique des monuments publics. Tous les artistes allemands qui sont en Prusse ont droit à la libre concurrence. Les offres sont soumises à une commission *ad hoc* qui les fait parvenir au ministre des cultes. Par ces commandes, les artistes sont appelés à traiter largement de grands sujets.

On peut attendre de ce genre d'œuvres, qui ne sont pas soumises aux changements de la mode, et qui doivent se présenter journellement à une foule sérieuse, dans les salles des tribunaux, des écoles ou des hôtels de ville, une influence purifiante et durable sur le goût du public, et par là sur celui des autres artistes. Les ressources à affecter à cette branche de l'art ne sont pas bien considérables, mais l'effet en est néanmoins important, par ce fait que, dans bien des cas, les communes qui doivent posséder les œuvres d'art se chargent d'une partie des frais, et que ces commandes reviennent régulièrement tous les ans.

Parmi ces travaux décoratifs sont : les peintures murales du lycée de Kiel, par M. de Werner, celles de l'hôtel de ville de Saarbrück; les fresques religieuses du séminaire de Mœrs, auxquelles plusieurs artistes de Düsseldorf ont contribué, surtout M. P. Janssen. M. Janssen est un homme d'un grand talent. Il exécute dans l'hôtel de ville d'Erfurt des scènes historiques empruntées à l'histoire de cette ville, compositions qui sont très appréciées pour leur effet dramatique, leur beau dessin et leur coloris vigoureux. M. Bendemann a fait les peintures de l'école publique de Düsseldorf; M. Gey, celles du lycée d'Osnabrück; M. Wohlau a travaillé en Silésie. La décoration de la vieille maison impériale restaurée, à Goslar, avec des scènes de l'histoire des empereurs allemands, a été confiée à M. Wislicenus, de Düsseldorf. De la série des peintures de M. Knillé, destinées à l'escalier de la bibliothèque de l'université de Berlin, a première, *le Système d'instruction antique,* a trouvé une équitable appréciation à l'exposition de Paris; la seconde vient d'être terminée et représente *la Scolastique du moyen âge arrivée à son point de perfection à la Sorbonne.* Nous attendons encore du même artiste *le Mouvement intellectuel de la Réforme* et *l'Esprit des universités modernes.* — La décoration monumentale de la Galerie nationale appartient au même ordre d'idées. Plusieurs artistes y ont collaboré, notamment M. Bendemann avec plusieurs de ses élèves, M. A. de Heyden et M. Janssen.

Parmi les décorations plastiques provenant de ce même fonds, il y a entre autres celles du palais de justice de Posen. A l'université de Kiel on a destiné quatre figures colossales représentant les quatre Facultés. L'exécution en a été confiée à un jeune sculpteur, M. L. Rau, tandis que M. Kauer, de Cassel, et M. Wittig, de Düsseldorf, travaillaient aux sculptures de la basilique de Trèves. M. Toberentz est occupé à une fontaine monumentale pour Gœrlitz.

Des encouragements à l'art de la gravure viennent se joindre aux subventions déjà énumérées. Ce sont les mêmes ressources et les mêmes hommes qui y contribuent. Ils portent exclusivement leurs efforts sur la reproduction des chefs-d'œuvre des différentes écoles qui font partie des collections prussiennes. On n'attend pas, comme autrefois, les offres des artistes; c'est le ministère qui prend l'initiative, d'après les conseils des directeurs des musées, et sous l'influence décisive d'une commission compétente. Cette commission est formée d'hommes distingués comme MM. Lippmann, l'excellent directeur du cabinet des estampes, Jordan, Grimm, Knaus, Meyer et Mandel. On a l'intention de publier des livraisons périodiques de reproductions gravées. La première de ces livraisons paraîtra dans peu de temps.

Je ne voudrais pas cependant qu'on m'accuse d'un optimisme exagéré, et je ne

terminerai pas cette courte note sans regretter que les moyens mis à la disposition de l'État ne soient pas plus considérables encore, et sans constater que la manière dont fonctionnent les commissions n'est pas un modèle parfait d'organisation. Il est notamment assez dangereux de ne pas laisser au directeur d'une grande galerie un droit de veto absolu dans la question des acquisitions. Ceci nous paraît être un principe de première évidence. Mais chaque jour amènera, espérons-le, son progrès. Félicitons-nous de ceux qui ont été déjà obtenus en si peu de temps.

J. Janitch.



BIBLIOGRAPHIE

I

L'Eau-forte en 1880. Publication de la maison Cadart.

M. Cadart est un apôtre décidé et infatigable de l'eau-forte. C'est à la maison qu'il dirige, et que son père a fondée, que l'on doit en bonne partie la vulgarisation de ce procédé parmi les artistes et la faveur dont il jouit auprès du public. Avant la création de la *Société des Aquafortistes*, on ne voyait guère aux Salons annuels d'autres planches à l'eau-forte que celles des collaborateurs de la *Gazette des Beaux-Arts* et de *l'Artiste*. Quelques années plus tard, en 1872, on comptait déjà quatre-vingt-quatre exposants, et le nombre n'en a pas cessé de s'accroître depuis cette époque. On sait, du reste, que la librairie moderne a tout à fait adopté, pour l'illustration de ses ouvrages de luxe, la gravure à l'eau-forte ; ce coup de fortune a été pour celle-ci un encouragement précieux, en même temps qu'une sorte de consécration du caractère sérieux que les adeptes du burin se refusaient à lui reconnaître.

L'*Album* que publie cette année M. Cadart est digne de ses devanciers; il contient trente eaux-fortes remarquables, et ce n'est qu'une faible partie de celles qui ont vu le jour dans les publications diverses de la maison, et notamment dans *l'Illustration nouvelle*. C'est à cette dernière que nous avons emprunté la planche que nous publions, tant en raison de sa petite taille, qui lui permet d'entrer dans notre revue, que de son mérite particulier. Elle est due à un jeune peintre italien déjà fort apprécié parmi nous, car le tableau qu'elle reproduit, *la Petite Fille au panier*, a figuré longtemps chez un amateur parisien, en compagnie de toiles célèbres qui n'empêchaient nullement de rendre justice à la grâce du sujet et au charme du coloris. Cette eau-forte est la première qui ait été gravée par M. Michetti; nous ne connaissons pas d'autre exemple d'un peintre qui, du premier coup, se soit ainsi rendu maître des procédés. Quoique l'initiation ne soit en général ni longue ni pénible, il y a cependant bien des tâtonnements par lesquels il faut passer fatalement, surtout dans la morsure du cuivre, à moins d'être favorisé d'emblée, comme l'a été M. Michetti, d'un bonheur exceptionnel.

Les planches de l'*Album*, nous l'avons indiqué, sont toutes de grande taille, ce qui nous met dans l'impossibilité de montrer l'une d'elles au lecteur; à défaut, nous allons essayer d'inspirer le désir de les voir, en les examinant une à une, avec une courte appréciation de celles qui nous semblent plus particulièrement intéressantes.

Un frontispice de tournure michelangesque ouvre la marche; il est dû à M. Chifflart, dont le vif sentiment décoratif est très apprécié, et qui sait merveilleusement faire rendre à l'eau-forte toutes les énergies de coloration qui sont en elle.

Le nº 1 a un tout autre aspect que le frontispice; on croirait voir une épreuve de lithographie dans ce portrait de jeune fille, au modelé délicat et moelleux, qui semble obtenu au moyen d'un crayon finement taillé. C'est une pointe sèche, signée de M. Desboutin, qui s'est fait une sorte de spécialité de ce genre de travail et y obtient un succès marqué.

Nº 2. — *Le Mariage d'un prince*, par M. Casanova. Eau-forte brillante, à la manière de Fortuny; elle reproduit avec esprit un fragment du tableau de M. Casanova, que l'on a vu au Salon de 1879.

Nº 3. — *Phrosine et Mélidor*, par M. Dantan. Le tableau a été également au Salon; il avait un tort grave, et l'eau-forte, malgré son mérite, vient encore l'accentuer : c'est de rappeler l'adorable estampe que Prud'hon a composée et gravée de sa main, sur cuivre, d'après le même sujet. Œuvre unique du maître, en gravure, elle fut exposée au Salon de 1797; on la trouve dans une édition des œuvres de Gentil-Bernard publiée par Didot, cette même année. M. Dantan, qui la connaît mieux que personne, eût mieux fait, croyons-nous, de s'en tenir à l'admiration qu'elle semble lui avoir inspirée, et de passer à un autre sujet.

Nº 4. — *A Belt, comté de Devonshire*, par M. Hesseltine. C'est une bonne planche, dans le sentiment et la facture d'Edwin Edwards, qui a été, du reste, le maître de M. Hesseltine.

Nº 5. — *Le Donneur d'eau bénite*, par M. Brispot, d'après son tableau du Salon de 1878.

Nº 6. — *Le Fils unique*, par M. P. Jazet, également d'après un de ses tableaux.

Nº 7. — *Le Waag* (*Poids*) *de la ville d'Amsterdam*, par M. Maxime Lalanne, dans le goût des eaux-fortes de Méryon et les rappelant avec bonheur.

Nº 8. — *Un Maraudeur*, par M. E. Rudaux. L'éternel sujet du chasseur et de la jeune fille que l'on voit à tous les étalages de gravures, où il a pris la place des *Permission de dix heures* d'autrefois.

Nº 9. — *Blessés turcs dans la citadelle de Nicopoli*, par M. A. Lançon. L'album publié par M. Lançon, sur la guerre franco-allemande, a définitivement consacré le talent vigoureux et sincère de cet artiste. On retrouve ici toutes ses qualités.

Nº 10. — *Intérieur d'église à Milan*, par M. Bianchi. Une manière d'aqua-tinte traitée en peintre; c'est une planche fort intéressante.

Nº 11. — *Laveuses à Vallières* (*Creuse*), par M. P. Martial, un des vétérans de l'eau-forte, qu'il a plus que personne contribué à répandre par son enseignement et par ses exemples.

Nº 12. — *Avant la Pêche*, par M. Paul Billiet, le peintre bien connu de l'école de M. Jules Breton. Comme aquafortiste, M. Billiet se rapproche d'Israëls, dont nous parlions dernièrement; il en a l'énergique simplicité dans les moyens, et il atteint parfois à la puissance d'effet qui rend si attrayantes les planches de l'éminent artiste de la Haye.

Nº 13. — *Bords de la Marne*, par M. Yon. Cette planche est, comme la précédente, la reproduction d'un tableau du dernier Salon. On sait que M. Yon a su prendre rapidement une place honorable dans la peinture; quant à son habileté de graveur, elle est de plus ancienne date.

Nº 14. — *Vaches au bord d'un ruisseau*, par M. E. de Vuillefroy. La meilleure planche qu'ait gravée, jusqu'à ce jour, cet excellent peintre. L'eau-forte convient, du reste, fort bien à son tempérament; elle rend à merveille les aspects de grandeur un



Paolo Michetti, del. et sc.

L'ENFANT AU PANIER.

Gazette des Beaux-Arts. Imp. Cadart, Paris.

peu sauvage qu'il recherche et les vives oppositions de lumière dont il fait usage dans sa peinture. Le tableau que reproduit cette eau-forte est en ce moment exposé au cercle de la rue Volney.

N° 15. — *A Rickmond sur la Tamise*, par M. A. Evershed. Les lecteurs de la *Gazette* connaissent le remarquable talent de M. Evershed; nous retrouvons dans cette planche le dessin élégant et précis et le sentiment si délicat de la nature qui l'ont élevé au premier rang des aquafortistes de l'Angleterre.

N° 16. — *La Sortie du troupeau*, par M. Brissot. Une bonne étude, dans la manière de Ch. Jacque; ce serait même excellent, s'il y avait un peu plus de cette transparence dans les ombres dont le maître français possède le secret.

N° 17. — *Chaumière à Valhermey*, par M. Beauverie. Eau-forte brillante, quoique l'effet soit un peu éparpillé. M. Beauverie a déjà toutes les habiletés du métier; il lui manque de savoir prendre un parti dans la lumière.

N° 18. — *La Femme au trapèze*, par M. F. Rops. Fantaisie d'un homme de grand talent, qui se trompe quelquefois.

N° 19. — *Au Couvent*, par M. E. Burnand. La figure de l'un des deux moines en prière est excellente, mais pas assez cependant pour masquer les incorrections de l'autre.

N° 20. — *Les Buveurs*, par M. Cortazzo.

N°s 21 à 23. — *Environs de Lyon*, par M. Appian, d'après son tableau du dernier Salon; *Marchandes de poissons*, par M. Lhermitte; *Pendant l'office à Rome*, par M. Piccinni. On connaît le mérite de ces trois peintres-graveurs; nous n'avons à signaler en particulier que la planche de M. Lhermitte; elle a toute la valeur de ses dessins, qui ont été si remarqués aux dernières expositions.

N° 24. — *Les Anges gardiens*, par M. Toudouze. Le tableau n'était pas bon; on l'a vu au Salon de 1879. Graveur inexpérimenté, M. Toudouze n'a pas réussi à élever la copie au-dessus de l'original.

N° 25. — *Paysages et Animaux*, par M. R. de los Rios. L'auteur du *Portrait de Sarah Bernhardt*, que nous avons publié en décembre dernier, est un graveur d'une habileté consommée; on le retrouve, dans cette planche, avec des qualités de peintre qui ne sont pas moins appréciables.

N° 26. — *Bouquets de pavots*, par M. Louis Lemaire, plus recommandable par le dessin que par la coloration.

N° 27. — *L'Écrivain public en Espagne*, par M. Rougeron.

N° 28. — *L'Été de la Saint-Martin*, par M. E. Pagliano. Fantaisie spirituelle, rehaussée de très belles parties de gravure et d'un dessin irréprochable. M. le commandeur Pagliano est, du reste, un des meilleurs peintres de l'Italie.

N° 29. — *Chez l'Impresario*, par M. G.-J. Gonzalez. Ébauche à la pointe sèche d'après le tableau du Salon de 1879; un peu confuse comme l'était le tableau, mais rehaussée de charmants détails de dessin.

N° 30. — *Stop*, panneau décoratif, par M. Barillot. C'est une eau-forte de peintre; par ses hardiesses et son ton monté, elle contraste vivement avec la précédente. Cette planche de M. Barillot clôt dignement l'*Album* de M. Cadart.

N'oublions pas de dire que cette belle série d'eaux-fortes est précédée d'une préface où notre collaborateur Jules Claretie a résumé, en termes fort élégants, sa manière de voir au sujet de l'eau-forte et des aquafortistes.

ALFRED DE LOSTALOT.

II

Le Costume au moyen age d'après les sceaux, par G. Demay. — 1 vol. gr. in-8° de 496 pages, contenant 600 gravures. Dumoulin et Cie, Paris, 1880.


YOLANDE DE FLANDRE 1373.

Ceux qui se sont occupés de publier les monuments figurés de l'histoire du costume les ont presque exclusivement demandés aux miniatures, rarement à la sculpture, mais jamais à la sphragistique. Les sceaux, cependant, possèdent un précieux avantage, celui d'être accompagnés d'une date, mais ils ont l'inconvénient de figurer les choses dans des dimensions très restreintes, sans la variété que donnent les colorations, d'être moins accessibles que les manuscrits, et de moins agréable aspect enfin.

Aussi appartenait-il au savant qui a fait des sceaux sa principale étude et qui en a réuni aux Archives nationales une collection si nombreuse et si intéressante, bien qu'encore incomplète, d'entreprendre la tâche que d'autres avaient négligée.

M. G. Demay, en les analysant avec soin, a su découvrir dans les sceaux une foule de différences de détail dont on ne se doute pas à première vue et de leur faire dire quantité de choses dont on ne les croyait pas capables. La *Gazette des Beaux-Arts* le sait, d'ailleurs, puisqu'elle a eu la primeur de plusieurs des chapitres de son livre sur *le Costume au moyen âge*.

Avant d'aborder le sujet qu'il s'était plus particulièrement proposé, M. G. Demay a cru devoir examiner : 1° les sceaux et les contre-sceaux dans leur matière et leur mode de conservation, dans leur forme, dans la façon de les appliquer, dans leur hiérarchie et leur authenticité; 2° leurs matrices par rapport à la matière, à la forme, au renouvellement et à la fabrication.

C'est un réel traité de sphragistique, dont la *Gazette des Beaux-Arts* a eu également la primeur (2e série, t. VIII, 1873), qu'il a ainsi composé et qui sert d'introduction aux chapitres consacrés aux renseignements que lui donnent les sceaux sur les costumes, chapitre qui est, d'ailleurs, nécessaire, puisqu'il indique que les empreintes qui fournissent ces documents appartiennent bien aux dates inscrites sur les chartes et ne sauraient appartenir à d'autres.

Mais, à proprement parler, tout le livre n'est qu'une histoire des sceaux. Le costume y est traité non pas tant pour lui-même que pour les particularités qu'il introduit dans la composition des empreintes qui authentiquaient les actes. Les personnes divines, les anges, les saints et même les constructions navales y tiennent, en effet, une place importante, et nous ne voyons guère que l'architecture qui y ait été négligée. Elle aurait pu cependant fournir un certain nombre de remarques intéressantes, tant par les édifices religieux ou civils qui figurent dans le champ des sceaux que par les édicules qui leur servent d'encadrement.

Quelque précieux que soient les documents que fournissent les sceaux pour l'histoire du costume et de ses transformations, ils ne sont à peu près complets que pour le costume militaire et pour le vêtement sacerdotal que revêtent la plupart des personnages qui y sont figurés. Les costumes civils sont moins abondants et se réduisent à certains types qui, généralement, nous montrent les personnes dans leur vêtement d'apparat.

Ainsi les rois portent le costume royal, dit aussi de majesté, parce qu'ils sont représentés assis sur leur trône ; les femmes, reines ou princesses, figurées debout, revêtent souvent aussi un costume qui n'admet guère de variété.

M. G. Demay en a fait néanmoins ressortir toutes les différences, mais il y a des persistances qui semblent échapper aux sceaux : telle est celle de surcot. Cette robe de dessus, qui, largement échancrée sur les hanches, laisse apparaître la robe de dessous, disparaît sur les sceaux à la fin du XIVe siècle, tandis que nous savons par d'autres



LOUIS LE HUTIN (1315).

représentations qu'elle dure jusqu'au XVIe et laisse encore des traces au XVIIe dans le vêtement d'apparat des reines.

Ainsi il ne faudrait pas s'en fier exclusivement aux représentations qui sont la matière du livre qui nous occupe, avant que de décider que tel détail n'existait pas à telle époque parce qu'on ne le trouve pas reproduit sur les sceaux contemporains. Il est nécessaire de les contrôler à l'aide des autres documents que le moyen âge nous a légués.

Parmi ceux-là, nons signalerons les effigies tumulaires, soit sculptées en relief, soit simplement gravées au trait. Les archéologues anglais s'en sont servis surtout pour l'histoire du costume militaire, et nous avons indiqué dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2e série, t. XI, 1875), en rendant compte de l'Exposition de l'histoire du costume, en 1875, le parti qu'on en pourrait tirer. Il y a des détails d'agencements et

d'attaches d'armures qu'on ne peut trouver que là, tant l'imagier a copié scrupuleusement les modèles qui lui étaient donnés.

Les grandes effigies en relief sont parfois nécessaires pour faire comprendre certaines images de sceaux qui, exécutées avec moins de détails, puisqu'elles sont de dimensions excessivement restreintes, ont de plus l'inconvénient de ne se pésenter que de face.

Ainsi le costume d'Yolande de Flandre (1378), que nous donnons en tête de lettre, est assez incompréhensible. On ne s'explique guère la nature du vêtement qui donne passage aux deux bras et qui tombe de chaque côté de la robe gracieusement relevée sous le bras droit. On pourrait croire qu'il s'agit d'une sorte de manteau mal interprété



PHILIPPE, COMTE DE VALOIS (1327).

par celui qui a gravé la matrice du sceau, car le dessin, que nous avons pu vérifier sur l'empreinte, est très fidèle. Or, si l'on compare cette petite image avec la statue tumulaire de Catherine d'Alençon, conservée dans le musée de la sculpture française du Louvre, on reconnaît que ces deux appendices ne sont autre chose que les manches de la robe de dessus — cottehardie ou cotardie — qui se drape si bien sur le corps.

On ne trouve guère d'autres vêtements civils sur les sceaux que ceux de chasse, portés soit par les hommes, soit par les dames. Aussi faut-il pour cette partie avoir largement recours aux miniatures, afin de leur demander un complément de renseignements.

Les chapitres consacrés à l'habillement chevaleresque et au vêtement sacerdotal sont des plus complets, ainsi qu'on doit s'y attendre, lorsque l'on sait que les hommes d'épée étaient tout — avec les hommes d'Église — au moyen âge.

Toutes les transformations des harnais militaires de l'homme et du cheval, des armes offensives et défensives, l'introduction successive dans ces dernières des pièces

solides et leur substitution définitive au vêtement de mailles, sont analysées par le menu et en grand détail, ainsi que celles des ornements qui caractérisent les différentes dignités de la hiérarchie ecclésiastique. Pour ces chapitres, quelques particularités de détail seraient seules à puiser aux autres sources de renseignements que nous avons indiquées.

En dehors de la question du costume, qui occupe une place importante, mais non pas unique, dans son livre, M. G. Demay traite de l'iconographie des trois personnes divines, de la Vierge, des anges et des saints, qui se trouvent souvent représentés sur les sceaux des églises et des abbayes.

L'auteur a été amené incidemment à traiter de l'origine des armoiries, qu'il ne voit



JEANNE DE FRANCE (1336).

pas remonter au delà du dernier tiers du XIIe siècle et qui apparaissent brusquement, vers 1170, sur l'écu figuré au bras des chevaliers vêtus de mailles, qui, l'épée au poing, galopent sur leurs coursiers de guerre.

La pièce héraldique remplace, posée sur l'écu, l'emblème de la famille, qui se voit parfois sur le champ du sceau lui-même, quelque temps auparavant.

L'origine de la fleur de lis ne pouvait pas n'être point étudiée par M. G. Demay, puisqu'il s'est proposé d'examiner toutes les questions que soulèvent les sceaux.

Dans la fleur de lis héraldique, qui n'apparaît, avec le type qui s'est perpétué jusqu'à nous, que dans le contre-sceau de Philippe-Auguste, Adalbert de Beaumont n'a vu qu'une forme du fleuron que l'on rencontre dans l'ornementation de toutes les époques et de tous les peuples.

M. Anatole de Barthélemy a conclu, de l'étude des monnaies, que la fleur de lis héraldique avait précédé, comme emblème de la Vierge, celle employée comme emblème de la royauté.

Mais en est-il de même ailleurs?

Afin de résoudre cette question, M. G. Demay a été forcé d'abandonner l'étude des sceaux. Ceux à emblèmes ne remontent pas, en effet, au delà des rois de la troisième race, les Carolingiens se servant d'une pierre antique ou d'un type emprunté aux empereurs romains, et les Mérovingiens d'une tête chevelue pour authentiquer leurs actes.

Il a demandé aux miniatures un supplément d'informations, et celles-ci lui ont montré le fleuron qui est devenu la fleur de lis typique, accompagnant la représentation des souverains, soit porté dans leur main, soit surmontant leur sceptre, soit accidentant le cercle de leur couronne, avant que d'apparaître comme attribut des Vierges contemporaines.

Pour lui, cet emblème héraldique a été civil avant que de devenir religieux.

Nous en avons fini dans notre examen rapide de ce livre bourré de faits, car M. G. Demay est sobre de phrases oiseuses, et chacune des siennes porte un enseignement avec elle; aussi pouvons-nous dire que *le Costume au moyen âge d'après les sceaux* est un livre d'étude plutôt qu'un livre de lecture, malgré ses apparences mondaines.

Ses illustrations nombreuses sont d'une exactitude rigoureuse, et les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* peuvent s'en rapporter à cet égard à M. Ch. Durand, qui les a dessinées pour la plupart. Ils connaissent bien les scrupules de son talent consciencieux.

Nous ferons, en terminant, une petite querelle à l'éditeur-imprimeur de ce beau et excellent livre. Il a distribué les illustrations, trop petites pour occuper le milieu de la page, tantôt à droite, tantôt à gauche de celle-ci, à des niveaux différents, de sorte que l'œil est attiré diagonalement de l'une à l'autre. Ces illustrations « dansent » ainsi dans le texte, et nous y semblent moins assises que si elles eussent été toutes distribuées sur une même verticale contre la marge ou contre le talon, ou du moins au même niveau, de l'un et de l'autre côté.

Plusieurs trouvent les lettres trop grandes et trop espacés. Ce détail est moins de notre ressort, et nous serons loin de nous en plaindre, nous et tous ceux dont la vue n'est point des plus jeunes.

ALFRED DARCEL.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Ce, rue Saint-Benoît. [374]



LA COLLECTION WALFERDIN

ET SES

FRAGONARD

Dans un rayon de gai soleil, au milieu des vapeurs transparentes du matin, se jouent des personnages diaphanes, sveltes et charmants. On croit entendre des bruits de baisers, les éclats de rire argentins d'une jeunesse folâtre, des mots entrecoupés d'amants courant s'abreuver à des fontaines d'amour ou glissant au travers de parcs bleuâtres, pendant que dans la vapeur les roses se consument et que les colombes expirent sur les autels de Vénus. Cette vision, Diderot l'avait

pressentie lorsqu'il décrivit comme dans un rêve le beau tableau de *Callirhoé*, et ce songe délicieux, un amateur éclairé l'avait réalisé pour sa satisfaction intime, en réunissant chez lui tout ce qu'il avait pu rencontrer, signé d'un maître gracieux entre tous, et l'on croirait vraiment aujourd'hui, à la vue de tant de manifestations si diverses sorties d'un même pinceau, de tant d'ébauches et de dessins, voir se rouvrir tel qu'il fut fermé, il y a près de quatre-vingts ans, l'atelier d'Honoré Fragonard.

M. Walferdin était de Langres, la patrie de Diderot, auquel il avait voué, comme à Fragonard, une sorte de culte. Il s'occupa d'abord d'expériences de physique et fut le collaborateur de savants célèbres ; mais, bien qu'il se soit beaucoup mêlé à la politique et avec des convictions républicaines très arrêtées, on peut dire cependant que c'est au goût des lettres et des arts qu'il semble avoir consacré la meilleure partie de son existence. Imbu des idées philosophiques et sentimentales de la fin du siècle dernier, cette époque avait eu visiblement le don de le passionner, et ses préférences s'étaient plus spécialement incarnées en deux hommes. Est-ce comme compatriote, est-ce pour ses théories philosophiques, à cause de ses étincelants *Salons*, ou peut-être des quelques belles pages écrites sur Fragonard, qu'il avait distingué Diderot? Tout cela se mêlait probablement dans son esprit. Toujours est-il que l'austère républicain ne séparait guère, dans son affection, le peintre et le philosophe. Il prit une part active à la meilleure édition faite jusqu'alors des œuvres de ce dernier, à celle de Brière, et de bonne heure s'entoura, dans sa modeste demeure, de tableaux, de beaux dessins, des moindres esquisses de l'auteur de l'*Escarpolette*, et cela à une époque où les productions de l'École française, si négligées à la suite de la réaction provoquée par David, se donnaient littéralement pour rien. M. Walferdin en avait profité pour y joindre quelques remarquables spécimens de l'art français du même temps. Houdon, Boucher, Latour, Greuze figurent avec honneur dans sa galerie. Aussi, il y a dix-huit ans, quand un amateur enthousiaste et d'un goût délicat put jeter un coup d'œil sur cette réunion exquise dont un vieillard aux cheveux blancs qui semblaient poudrés, au costume et à l'allure XVIIIe siècle, lui faisait les honneurs, son plus ardent désir fut-il, coûte que coûte, de la posséder tout entière. Devant la volonté bien arrêtée de ne pas se dessaisir, une transaction honorable pour tous deux intervint, par laquelle le collectionneur garantissait à sa mort au nouvel acquéreur, moyennant une rente viagère, la propriété absolue de son riche cabinet. M. Walferdin tint sans doute à jouir le plus longtemps possible de la vue de ses Fragonard; le Ciel lui accorda de

longs jours, et ce n'est qu'à quatre-vingt-cinq ans que ses yeux se fermèrent à leurs charmantes visions[1]. Hélas! le temps avait marché; devant cette longue attente, la fièvre de la possession s'était éteinte, et, à peine passé aux mains de son nouveau propriétaire, cet ensemble unique en son genre va se disperser. Hâtons-nous donc d'essayer, dans ces quelques pages, d'en fixer le vaporeux souvenir.

En dehors de son maître d'élection, dont il a pour ainsi dire dressé l'apothéose, M. Walferdin eut le bonheur de pouvoir acquérir quelques œuvres d'art conformes à ses aspirations libérales, et certes le hasard le servit à souhait en faisant passer, à la mort de Houdon en 1828, dans une vente d'objets délaissés par le sculpteur à son atelier de la bibliothèque, quatre bustes en terre cuite des plus remarquables, ceux de *Franklin*, *Diderot*[2], *Mirabeau* et *Marie-Joseph Chénier*.

Houdon était un artiste de haute race, qui s'attacha toujours à rendre la nature avec vérité. La sincérité et la vie sont ses qualités maîtresses, et le buste de *Marie-Joseph Chénier* est loin d'y contredire. Tel que nous le montre le sculpteur, l'ami de Robespierre, l'auteur du *Chant du Départ* n'est pas beau; les traits sont fatigués, les cheveux plats, la bouche tombante, le nez d'une forme vulgaire, et pourtant l'artiste a su transfigurer son modèle. Les yeux, levés au ciel comme pour y chercher l'idéal, donnent à sa figure quelque chose d'inspiré, et font de cette sculpture un morceau de haute valeur.

La terre cuite qui nous conserve la physionomie du grand orateur de la Révolution, de *Mirabeau*, est moins idéalisée, plus terre à terre; les traits, au lieu d'avoir cet air de défi, cette fougue à laquelle ses autres portraits nous ont habitués, sont calmes et souriants; c'est la ressemblance bourgeoise et non légendaire du grand homme, mais ce buste a le rare mérite d'être la reproduction absolue de la nature, puisqu'il fut exécuté d'après le moule pris par le sculpteur au moment de sa mort.

Lucas de Montigny rapporte en effet, dans le huitième volume des Mémoires publiés par lui en 1835, que, le jour où Mirabeau mourut, le 2 avril 1791, ses amis désirèrent que sa tête fût moulée par Houdon, ce

1. Hippolyte Walferdin, né à Langres le 8 juin 1795, est mort à Paris, le 24 janvier 1880.

2. M. Walferdin s'était expressément réservé les bustes de Diderot et de Franklin, et ce dernier dans sa pensée devait être légué aux États-Unis. Un buste de Washington, qu'il avait également acquis, est qualifié de plâtre dans le catalogue de Houdon. On ne trouvera donc ici que ceux de Mirabeau et de M.-J. Chénier.

qui fut immédiatement exécuté sur la demande que fit au sculpteur l'abbé d'Espagnac. Le lendemain, cet abbé rendit compte de sa mission à la Société des Amis de la Constitution, dont Mirabeau était membre, proposa la commande du buste et l'informa du prix que l'artiste désirait. Ce prix était de 1,000 écus pour un marbre et de 4,000 livres pour un bronze. La commande était faite quand les artistes réclamèrent un concours pour son exécution, exigence devant laquelle Houdon se retira, et son buste fut simplement exposé au Salon de 1791. Bien qu'il porte encore l'empreinte des dernières souffrances qu'ait ressenties Mirabeau, « on ne peut contempler sans attendrissement, ajoute Lucas de Montigny, le noble calme de ce visage ». C'est donc bien une terre cuite originale qui se retrouve ici, et elle a tous les caractères d'authenticité que peut apporter sa présence à la vente après décès de Houdon.

Mais ne nous attardons pas. La richesse et, pour tout dire, la gloire de la collection, c'est Fragonard, c'est l'enchanteur mûri aux ardents rayons de sa lumineuse Provence, et dont les premiers regards ont aperçu au travers des oliviers les échappées d'azur de la Méditerranée. Car on doit remonter aux origines d'un peintre pour bien comprendre et apprécier ses œuvres. Celles-ci ont les ardeurs, les vivacités, les saveurs et les chants d'amour de sa chaude patrie, comme aussi ses notes attendries et ses lointains vaporeux. Fragonard procède encore de son premier maître Boucher; nourri, dans l'atelier du peintre des *Grâces*, d'un « lait où baignent des roses », il conservera toujours la facilité et la facture large acquises auprès de l'artiste auquel les Gobelins doivent tant de beaux modèles. Sur l'ordre du maître, il concourt et remporte le prix. Le voilà pensionnaire à l'Académie de France, à Rome. Là, devant les chefs-d'œuvre consacrés par l'admiration universelle, le peintre élégant, mais tout de pratique, se sent bouleversé. « L'énergie de Michel-Ange m'effrayait, disait-il; devant les beautés de Raphaël, le crayon me tombait des mains. »

Aussi cherchait-il de tous côtés sa voie, quand des modèles moins redoutables lui montrèrent enfin celle où devait se développer son talent. Le charme et le sourire des vierges de Baroccio, les grandes décorations de Pierre de Cortone, l'effet violent des compositions de Tiepolo, les colorations fondues de Solimène, à Naples, furent pour lui autant de révélations. De retour à Paris, vers 1763, le jeune homme, qui n'avait pas abandonné l'espérance de devenir un peintre de grand style, chercha à utiliser les souvenirs de ses années d'étude en prenant ses sujets dans la fable ou l'histoire. C'est à cette époque de son existence que nous rapporterions une belle esquisse mouvementée et sombre, connue sous

le nom de *La Vengeance de Cybèle;* une autre peinture très énergique aussi et d'un beau coloris, *Renaud combattant dans la forêt enchantée;* enfin une blonde esquisse de *Niobé fuyant devant Apollon.*



MIRABEAU, PAR HOUDON.

(Buste en terre cuite de la collection Walferdin.)

Remarquons encore une étude d'Amour sur des nuages, avec ce titre au pinceau : *Le Maître du monde*, et cette mention : *Fragonard après son retour d'Italie*. Il éprouve alors le besoin de frapper un grand coup par quelque œuvre importante et cherche pour son tableau l'arrangement

de ce sujet de *Chorésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé,* qui le tente par le dramatique de l'action et où il sent qu'il pourra donner libre carrière aux colorations heureuses de son pinceau. C'est la brillante composition qui a été décrite avec sa magie de style par Diderot, dans son *Salon* de 1765.

L'esquisse si colorée qui se trouve ici est très différente du tableau acheté par le roi pour être reproduit en tapisserie, et actuellement au Louvre. Au lieu de tomber affaissée, Callirhoé est encore debout, renversée dans les bras des femmes qui l'entourent, et la figure du grand prêtre de Bacchus, à peine indiquée, apparaît dans le fond; aussi cette toile est-elle intéressante à rapprocher de l'œuvre qui fonda la réputation de l'artiste, à cause des changements qu'il y apporta par la suite.

A ces tentatives de peinture d'histoire, couronnées d'un succès dont plus d'un se serait contenté, nous devons rattacher quelques sujets religieux produits sous l'influence de certaines œuvres de Murillo, telles que le tableau bien connu de la *Nativité*. L'on y retrouve sa lumière, ses colorations fondues, ses fumées célestes s'élevant de toutes parts et donnant à la peinture un *flou* délicieux : « Dans le genre flou, disait Diderot, il faut être d'un fini précieux et enchanter par les détails. » Si l'harmonie et la finesse de touche de la *Visitation de la Vierge*, petite toile commandée par le duc de Grammont et la même sans doute qui passa aux ventes du prince de Conti et de Randon de Boisset, peut justifier cet aphorisme artistique, il n'en est pas de même de ce tableau lumineux et doré, l'*Éducation de la Vierge*, que Fragonard a dû laisser intentionnellement dans le vague et dont on retrouve encore ici un magnifique dessin au crayon noir lavé d'encre de Chine. La composition qui nous occupe ne paraît pas terminée, il semble même que, pour lui donner quelque chose de mystique et de plus céleste, le peintre l'ait volontairement laissée indécise. Les traits de l'enfant, s'appuyant sur sa mère et lui demandant l'explication de quelque prophétie, sont expressifs, quoique à peine indiqués. La teinte dorée du vêtement de la Sainte, les molles blancheurs de la robe de la Vierge, les fumées blondes ou rougeâtres particulières à l'artiste obscurcissant les fonds de manière à concentrer toute la lumière sur les figures, tout concourt à donner à cette belle toile un éclat vraiment surnaturel.

Mais alors, comme aujourd'hui, les grands ouvrages et les sujets sérieux étaient difficiles à caser, les amateurs donnant leurs préférences au genre et aux paysages, qui mettent une note gaie aux panneaux de leurs intérieurs et sont comme une fenêtre ouverte sur les horizons bleus. La difficulté que le peintre éprouva pour se faire payer par le



H. Fragonard pinx — R de Los Rios sc

L'ABREUVOIR

(Collection Walferdin)

Gazette des Beaux-Arts. — Imp. A Salmon, Paris

trésor royal épuisé son tableau de *Callirhoé* dut aussi contribuer à lui faire délaisser la peinture d'histoire, qu'il sentait n'être pas de son domaine, pour le paysage, vers lequel le portaient d'ailleurs ses aptitudes et son amour profond de la nature.

Le jeune peintre avait, pendant son séjour à Rome en compagnie d'Hubert Robert, fait connaissance de l'abbé de Saint-Non, cet amateur passionné des arts qui se consacrait entièrement à la gravure et au dessin, après avoir jeté sa toque de conseiller au parlement par-dessus les Alpes. Enthousiaste de l'Italie, l'abbé voyageait en grand seigneur, songeant déjà à réunir les matériaux nécessaires à l'ouvrage important qu'il rêvait de produire et qui devait le ruiner, le *Voyage à Naples et dans les Deux-Siciles*. Ces deux jeunes gens, les vrais artistes qui lui étaient nécessaires, devinrent rapidement ses commensaux. Il les emmenait, à Tivoli, l'été, à cette villa d'Este dont nous croyons reconnaître, dans plusieurs belles sanguines et sépias, les groupes de chênes verts et de cyprès centenaires, et, dans une jolie *gouache*, les terrasses ombragées, d'où l'on a de si belles échappées sur la campagne romaine. C'est encore à Tivoli et à la même époque qu'il dessinait avec vigueur, au crayon rouge, les deux vues de l'élégant *Temple de la Sibylle*.

Puis ils partaient pour Naples avec l'abbé, voyageant à petites journées, s'arrêtant lorsqu'un site pittoresque, une fontaine avec ses laveuses, un relais et ses groupes d'animaux, un incident quelconque, sollicitaient leurs crayons. Voici le *Montreur d'ours* et son public animé d'enfants, dessiné pendant ce voyage, et Saint-Non, qui l'a gravé de sa pointe hachée, mais spirituelle, nous en donne la date (1762). Et, toujours crayonnant les ruines et les perspectives, croquant les tableaux dans les églises et les musées, Fragonard acquérait une habileté de main dont il devait ressentir plus tard les heureux résultats.

Ce n'en est pas moins avec étonnement que l'on constatera grâce à quelle souplesse de talent, qui avait frappé même ses contemporains, il parvint à reproduire la facture des grands maîtres paysagistes de la Flandre et de la Hollande. Plusieurs toiles de la collection vont nous en donner de frappants exemples. Le Carpentier écrivait, en 1808, qu'on l'avait « souvent vu imiter Ruisdael et d'autres peintres de cette école à tromper ». La vue des tableaux de ce maître, ceux de Wynants et de Potter, si fort en faveur à son époque à Paris, suffirait certes à l'expliquer, mais nous avons acquis la preuve que Fragonard alla en Hollande, par ce fait qu'à une vente faite en 1778[1], deux importants dessins de

1. La vente du peintre Gros.

sa main, la *Garde de nuit* et le *Repas de la garde bourgeoise* se vendirent 450 et 535 livres. Or il n'avait pu exécuter ces importants dessins que devant les chefs-d'œuvre de Rembrandt et de Van der Helst, alors comme aujourd'hui à Amsterdam.

Tout s'explique donc, et la vive impression que le pays et son école de peinture firent sur notre artiste, et l'étonnante parenté de ces *Trois Arbres* se détachant en sombre sur un ciel gris laiteux, avec quelque tableau



JARDINS DE LA VILLA D'ESTE.

(Fac-similé d'une eau-forte de Fragonard.)

de Potter ou de Hobbema, et ces ciels fins, ces terrains aux premiers plans solides, à la façon de Ruisdael, bien que Fragonard, tout en s'inspirant de ces grands maîtres, reste vraiment lui-même dans les petites figures et dans les animaux dont il peuple ses paysages. La belle toile connue sous le nom du *Rocher* semble tenir de ces diverses influences. Sous un ciel parsemé de nuages légers se dresse une sorte de colline rocheuse d'un beau caractère, aux plans d'ombre profonds et chauds, que détachent les tons dorés des carrières. Au bas, sur un chemin, passent ou s'abreuvent des animaux finement touchés. C'est une peinture de grand style, d'une

étonnante couleur et l'une des meilleures de la collection. Dans la même gamme ressentie et tout aussi finement peint, il faut ranger le *Tertre*. Il serait difficile de rendre l'impression de calme et de fraîcheur que l'on éprouve en face de ce coin de nature ; c'est que la collection Walferdin l'apprendra à ceux qui pourraient l'ignorer : Fragonard s'y révèle grand paysagiste.

M. Charles Blanc l'a dit avec raison, rappelons-le puisque nous sommes en train de trouver des analogies, il a devancé et comme pres-



JARDINS DE LA VILLA D'ESTE.

(Fac-similé d'une eau-forte de Fragonard.)

senti l'école anglaise de paysage et, par conséquent, l'école française moderne, qui en dérive. Dans le tableau de la *Diligence*, aux arbres roussis par l'automne, au ciel menaçant au-dessus d'un château féodal, tableau que la gravure a fait connaître, le peintre s'en montre vraiment le précurseur. Cette impression, on l'éprouve aussi devant les *Laveuses*, se groupant auprès d'une source qui s'échappe d'un site montagneux, et surtout devant cette admirable aquarelle, première pensée du *Temps orageux*, valant à elle seule bien des tableaux et qui fait murmurer tout bas les grands noms d'Old Crome et de Constable. Qu'est-ce, au reste,

qui nous frappe dans cette école anglaise de la fin du siècle dernier, sinon avec un sentiment vrai de la couleur, l'étude de bonne foi de la nature? Chose remarquable, devant celle-ci et malgré son extrême habileté, le peintre de la fantaisie et de l'idéal reste ému, respectueux et presque naïf. A ce titre, le *Paysan chassant des vaches d'une mare* est encore d'une exécution sobre et vraie avec son coup de soleil découpant en vigueur les arbres du premier plan, comme aussi la *Rentrée des troupeaux*, où l'on voit les bœufs et les moutons descendant ces terrains mouvants et sablonneux aux tons dorés que Fragonard aime à peindre.

N'oublions pas de signaler, avec ses lointains bleuâtres et harmonieux, le *Rendez-vous de chasse* près d'une fontaine, que peuplent de jeunes chasseurs et des piqueurs maintenant des chiens turbulents, non plus qu'une *Vue de Parc* où des jeunes gens se livrent à leurs folâtres ébats.

Combien notre peintre n'a-t-il pas aimé à nous montrer aussi les joies de la famille, à nous introduire dans d'humbles logis tout peuplés d'une marmaille joufflue et bien portante, se roulant pêle-mêle avec les chiens et les ânes! C'est la vie champêtre telle qu'on l'aimait à la fin du XVIIIe siècle, avec plus de réalité peut-être, mais non sans charme ni sans poésie. Ces idylles villageoises étaient bien d'ailleurs dans le goût de l'époque. Il n'y avait pas longtemps que Mme de Pompadour se faisait peindre en bergère par Carle Van Loo et que Boucher épuisait, pour ses trumeaux de Bellevue, son répertoire pourtant bien garni d'amours enguirlandés. C'était alors que la reine Marie-Antoinette jouait à la paysanne sous les ombrages de Trianon, et, si Fragonard suivait en cela la mode, il est juste de dire que, loin d'imiter cette nature de convention patronnée par son maître, il cherchait à peindre des paysans plus vrais dans un milieu moins conventionnel, des bergers sans houlettes et des moutons sans faveurs roses. C'est bien, par exemple, dans l'étable, et non pas dans son atelier, machiné comme un décor d'opéra, qu'il a peint cette lumineuse vache blanche arrachant quelques brins de paille à sa mangeoire rustique, ces moutons d'un ton doré et ce solide premier plan d'ustensiles de ferme en désordre. Même dans cette scène si simple, Fragonard a su donner sa note sentimentale et tendre. Cette jeune fille puisant de l'eau d'une main distraite, et semblant demander à la madone de protéger ses amours, prête à cette toile exquise, appelée aussi *l'Abreuvoir*, comme une sorte de saveur de printemps.

L'Écurie de l'âne nous introduit encore dans un de ces intérieurs campagnards où se jouent des enfants mutins, des fillettes, des chiens et cet âne gris qui semble être de la famille et dont il fait apparaître si volontiers par une fenêtre la bonne tête résignée. Tout cela a été vu, à ce qu'il

nous semble, et là, comme dans les nombreux dessins des mêmes scènes familières, on sent que le peintre se plaisait au milieu des paysans qu'il a reproduits. Le *Berger courant après ses moutons* est une étude sincère, et les *Blanchisseurs* un de ces coups de lumière qui font gaiement chanter dans les réduits sombres, en notes éclatantes, les loques les plus sordides.

D'autres fois, il usera des effets à la manière de Rembrandt, concentrant la lumière et l'attention sur une seule tête. *Le Samaritain,* précieuse petite peinture sur bois, nous en offre un frappant exemple. Ce n'est pas Rembrandt, et pourtant c'est tellement son procédé qu'il faut y voir le produit de quelque artistique gageure; *Joas et Joad*[1], autre petit panneau dans le même goût, semble cette fois quelque coin de toile copié du grand maître pendant le voyage dans les Pays-Bas. Ces *Buveurs attablés*, délicatement peints, ressouvenir dans leur note flamande des tableaux de Teniers et de Metzu, sont faits aussi pour dérouter des amateurs moins fins que ne l'était M. Walferdin et moins habiles que lui à pénétrer tous les secrets de son idole. Il ne s'est pas trompé non plus pour un gracieux tableau de genre, le *Départ pour le bal masqué,* que, dans sa mièvrerie, sa finesse de touche et ses costumes Directoire, on prendrait pour un Boilly de la meilleure qualité.

Nous ne croyons pas avoir diminué notre artiste en prononçant devant quelques-unes de ses œuvres le nom de grands peintres; c'était une simple analogie, presque une coïncidence que nous tenions à signaler et qui ne peut paraître qu'un éloge de la facilité avec laquelle il s'appropriait leur manière. Mais où Fragonard est absolument lui et rien que lui, là où brillent ses qualités si françaises d'esprit, de finesse et de légèreté, là où il se laisse aller à sa nature expansive et voluptueuse, c'est dans ces fantaisies galantes que lui enlevaient, à peine achevées, les fermiers généraux et qu'il peignait sans effort et comme du bout du pinceau.

Courons bien vite au plus pressé, c'est-à-dire au tableau qui, à notre impression, attire immédiatement le regard et le retient comme une caresse, et empruntons au XVIIIe siècle ses appellations favorites pour nommer l'*Instant désiré,* ou mieux les *Amants heureux,* ce baiser éternel comme le monde. Sous quelque titre qu'on le présente, on ne peut qu'admirer l'abandon délicieux de ce corps de jeune femme amoureusement renversée, les délicatesses des chairs nacrées de ce dos ondoyant que réveillent de légers rehauts de rose tendre et que les tons solides et chauds de la couche et des draperies font chanter encore

1. Ce tableau a été gravé à l'eau-forte par Bracquemond.

davantage. Voilà du réalisme à la manière de Fragonard, et c'est le meilleur.

Il nous faudrait la plume de Grécourt pour décrire à demi-mot *la Gimblette*[1], cette ravissante inconvenance d'un des plus séduisants immoralistes du siècle dernier. Combien de fois le maître l'a-t-il reproduite? Nous ne le savons, mais, au dire de tous ceux qui ont pu comparer les répliques, celle qui se trouve ici serait de beaucoup la meilleure. Sous des courtines d'un jaune éteint, une toute jeune fille, seize printemps à peine, joue avec son chien blanc dans les douces clartés du matin. Impossible de rendre la fraîcheur de la carnation, la grâce de la pose, le transparent des demi-teintes. N'appuyons pas plus que le peintre ne l'a fait, car c'est le cas de dire de la peinture de Fragonard, avec un spirituel écrivain : « Sa légèreté, c'est sa décence », joli mot qu'il convient d'appliquer aussi à deux compositions bien connues sous le nom du *Sacrifice de la Rose*, qu'il a caractérisées encore ainsi : « Un souffle de sainte Thérèse dans une image de Parny ».

Dans la plus petite des deux toiles, conforme à la gravure de Gérard, l'Amour dans les airs, une torche à la main, anéantit la rose que tient une jeune fille presque évanouie, le tout encadré dans un de ces paysages baignés de brume qu'affectionnait l'artiste. Dans la plus grande, le sacrifice de la Rose est accompli, la fleur symbolique achève de se consumer sur l'autel, et l'Amour couvre presque de ses ailes les chairs ambrées de la jeune victime pâmée dans ses bras. Exécuté dans la manière terminée du peintre, ce tableau pour lequel on retrouve à côté une jolie *Étude de tête* de la jeune fille, les yeux mi-clos, est un de ses meilleurs ouvrages. La collection nous offrira dans la série des dessins le même sujet traité à l'encre de Chine, rehaussé d'aquarelle et d'une remarquable facture. Pour quel heureux financier Fragonard avait-il peint ces sujets délicats? Est-ce la petite maison de Benjamin de La Borde ou celle de Beaujon qui les abritait dans ses boudoirs les plus mystérieux?

Nous allons rencontrer plus d'un tableau digne d'y figurer, entre deux gouaches galantes de Baudouin. Quoi de plus fin que cette *Invocation à l'amour*, vaporeuse vision aux tons gris argentins que la reproduction qui se trouve ici permet d'apprécier! Le dessin du même sujet qui faisait au siècle dernier l'ornement du cabinet de M. de Sireul, cet admirateur passionné du talent de Boucher, reparaît à cent ans de distance dans toute sa fraîcheur[2]. Dans la même note amoureuse il faut

1. *La Gimblette* a été gravée par Bertony.

2. Ce dessin s'est vendu 60 livres à la vente Sireul, en 1781.

J. H. Fragonard del.

Heliog. Dujardin

L'ÉDUCATION FAIT TOUT

(Dessin au pinceau lavé de bistre de la collection Walferdin)

Gazette des Beaux-Arts

Eudes Imp. Paris



L'INVOCATION A L'AMOUR, PAR FRAGONARD. — (Collection Walferdin.)

encore mentionner un *Pygmalion au pied de sa statue* dans un atelier de fantaisie affectionné de l'artiste et *l'Amour sacrifiant une colombe sur l'autel de Vénus,* pendant qu'il embrasse dans les nues la figure indécise de l'Idéal.

Le Début du modèle nous fait revenir sur la terre, mais fort agréablement, et pour admirer par quelle gamme de tons fins et délicats, trouvés en pleine pâte, passait en se jouant le pinceau de l'artiste. Vêtu de rose tendre, un jeune peintre tenant sa palette, et le sourire aux lèvres, soulève de son appuie-main les plis de la robe d'une jeune fille à l'air malicieux, que sa mère, placée derrière elle, décollète assez pour qu'il puisse juger des qualités plastiques de son nouveau modèle. Est-ce bien uniquement pour être peint qu'il a été amené? Fragonard n'est plus là pour nous le dire, mais ce doute n'empêchera pas d'admirer le fondu des tons, l'harmonie des colorations et la grâce de toute cette composition, qualités dont l'ensemble constitue une toile exquise.

Que dire enfin de cette profusion de tableautins qui sont autant de petites perles d'invention et de couleur? *L'Enfant mort,* par exemple, n'est qu'une simple esquisse, les figures n'y sont indiquées que d'une touche légère, et pourtant tout ce que le peintre a voulu rendre s'y trouve exprimé avec un sentiment profond. La douleur de la mère, dont le regard semble adresser un reproche au Ciel, le chagrin du père, l'enfant jauni par la mort, c'est tout un petit drame dans l'espace de quelques pouces; cette note est rare dans l'œuvre de l'artiste. Sous le titre *Les Jalousies de l'enfance,* on admire, ainsi que dans *Les Deux jumeaux,* un gracieux enlacement de bambins sur le sein maternel. L'agréable composition des *Projets de mariage,* où l'on voit un jeune couple échangeant sous l'ombrage des serments éternels, et la *Conversation à l'espagnole,* c'est-à-dire par la fenêtre, sont encore de ces notes jeunes et colorées. Nous retrouverons l'étude de cette dernière dans les dessins.

Et puis ce ne sont que groupes d'Amours, que plafonds aériens, que baisers à la dérobée, que couples affairés, que Dianes dormant sous la feuillée dans des poses abandonnées, que vertus heureuses d'être surprises, cache-cache dont l'Amour du coin de l'œil guette les résultats, baraques de foire et charlatans entrevus au plus fort de leur boniment, toute une série de scènes de mœurs où deux qualités brillent toujours : la vie et la lumière.

Quelques intéressants portraits complètent cet ensemble, car un peintre aussi habile devait également bien réussir en ce genre. On sait que le prince de Condé lui avait demandé, pour la décoration d'une galerie de son château de Chantilly, la série des princes des maisons

de Bourbon et de Condé[1], qu'il exécuta d'après des originaux dans une gamme chatoyante et large. C'est dans cette manière facile mais un peu dure, analogue à celle de plusieurs peintures de la collection Lacaze, que nous rangerions le portrait qu'on dit être celui de *Mademoiselle Guimard,* la « moderne Terpsichore », la protégée du maréchal de Soubise, dont le luxe, l'élégance, les fêtes et la légèreté, la première des qualités chez une danseuse de l'Opéra, préoccupèrent pendant vingt ans Paris. C'est en 1773 que la Guimard commanda à Fragonard la décoration de tout un salon de son hôtel de la Chaussée-d'Antin, et l'on doit supposer que c'est vers la même époque que l'artiste peignit le portrait qui nous occupe. A la suite d'observations peu bienséantes de la part de la divinité d'opéra, laissant inachevée la décoration entreprise, il se vengea fort spirituellement, raconte Grimm, du congé qu'il avait reçu, en remplaçant, avant de partir, sur un des panneaux, le sourire de Terpsichore par la grimace d'une Furie. Le portrait qui se trouve ici n'est rien moins que furieux, car la danseuse, dans son corsage aux couleurs vives qui lui pince la taille, nous paraît sourire fort gracieusement.

De jolies études de jeunes filles blondes aux demi-teintes bleutées dans les chairs, particulières au peintre, une surtout aux yeux malicieux bien que mi-clos, doivent représenter d'agréables personnes de son entourage; enfin, on retrouve un peu partout le portrait de *Fanfan,* charmante tête de chérubin aux cheveux dorés et d'un modelé délicat. Plus tard *M. Fanfan* devient Évariste Fragonard, et pourquoi ne pas le reconnaître dans ce jeune garçon d'une quinzaine d'années, dessinant d'après la bosse, assis par terre dans quelque coin de l'atelier de son père, petit tableau d'une gamme blonde et d'un goût raffiné?

Faisant vibrer tour à tour le clavier de la peinture dans toutes ses notes, Honoré était encore un maître dans la miniature; c'est même à ce talent qu'il dut de faire la connaissance de l'aînée des demoiselles Gérard. Elle vint demander à son compatriote quelques leçons dont le résultat fut bientôt un bel et bon mariage. Quatre miniatures, fins portraits de jeunes filles et de jeune garçon aux yeux brillants, sont quatre perles pour la légèreté de la touche, l'agrément des physionomies, et qu'il n'est que juste de placer sur le même rang que les meilleurs ouvrages de Hall.

Mlle Marguerite Gérard, sœur cadette de Mme Fragonard, peignait aussi dans ce genre, et c'est à elle que nous devons attribuer, si toute-

1. Ces peintures font encore partie du riche mobilier artistique du château de Chantilly.

fois il faut s'en rapporter à l'inscription au crayon qui se trouve sous le cadre — le petit portrait à l'huile de son beau-frère, particulièrement précieux en ce qu'il nous conserve les traits de l'artiste que nous étudions. Bien qu'un *Portrait de Fragonard,* assez lourde peinture, paraisse ici, on peut dire que le seul authentique est cette miniature qui le représente âgé déjà, de physionomie fine, avec ses cheveux blancs, et d'après laquelle a été fait l'unique portrait gravé connu, celui de Le Carpentier. Ces traits courts, cet air bonhomme, détruisent un peu l'idée que nous nous étions faite d'un Fragonard svelte, à l'air animé, tel enfin qu'on croit le retrouver dans un de ses types favoris. Cette petite désillusion n'en laisse pas moins à cette intéressante effigie la valeur d'un précieux document d'art.

On peut juger, par cette rapide revue, de l'importance des peintures que renferme la collection, et nous ne sommes pourtant arrivés, pour ainsi dire, qu'à la moitié de notre tâche; c'est que M. Walferdin avait aussi réuni la plus étonnante collection de ses merveilleux dessins. Dans ces sépias exécutées avec une verve, une science des jeux de lumière prodigieuse, dans ces encres de Chine soignées comme des tableaux, dans ces illustrations où sa fécondité semble inépuisable, dans ces paysages où il lutte d'entrain avec Hubert Robert, Fragonard se trouve tout entier. Là, sans préoccupation d'école hollandaise ou espagnole, il se livre à tous les écarts de son imagination vagabonde, avec ses audaces, ses repentirs et son sentiment si vif de l'amoureuse jeunesse et des joies de la famille.

Nous avons apprécié plus haut quelques dessins de premier ordre, tels que l'*Éducation de la Vierge,* l'*Invocation à l'Amour,* le *Sacrifice de la Rose,* la *Conversation espagnole,* dont les peintures se retrouvent dans la collection, ce qui en double l'intérêt. D'autres compositions non moins importantes nous sollicitent par leur beauté. Voici ce dessin de *l'Éducation fait tout,* le plus beau peut-être de tous par la gaieté du sujet, l'expression des physionomies, le naturel des poses et la liberté de l'exécution. On en jugera par l'excellente reproduction qui en est faite. Voici *la Huche,* autre composition au bistre, d'une largeur de pinceau et d'un éclat de lumière remarquables, où se meuvent avec aisance de nombreuses figures. Comme elle, *la Marmite* nous fait entrevoir un de ces intérieurs campagnards qu'il connaît si bien et dont il sait conserver aux habitants les attitudes. Ces deux types, *le Pêcheur* et *le Batelier,* sont évidemment dessinés d'après nature, et c'est dans quelque promenade qu'il a rencontré ce *Char embourbé,* première pensée très voulue au crayon rouge du tableau de la galerie Lacaze.

Fragonard aime aussi à rendre dans ses dessins les jeux familiers de ses enfants. Nous croyons reconnaître sa fille, qu'il devait perdre à dix-huit ans, dans celui du *Chat emmailloté*, et les traits joyeux de son fils dans la *Première Leçon d'équitation* avec le dogue, encore un familier de la maison, sur le dos duquel on le hisse. La note tendre et toute familiale reparaît encore dans une belle aquarelle non terminée, au sentiment si vrai, la *Visite à la nourrice*.

Beaucoup de ces dessins tout intimes avaient été cédés à M. Wal-



FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN A LA SANGUINE, PAR FRAGONARD.

(Collection Walferdin.)

ferdin par le descendant d'un ami du peintre. Un d'eux, représentant *Fanfan entre Mlle Gérard et son père*, en provient, ainsi que ce cadre amusant décrivant par croquis un accident arrivé à la campagne, sans doute, et dont l'artiste semble d'ailleurs avoir pris son parti assez gaiement. Qu'on en juge par cette annotation de sa main : *M. Frago qui se trompe de porte et tombe dans un endroit où il n'y avait point de chaise percée et se fait une entorse cruelle à huit heures et demie et deux secondes.*

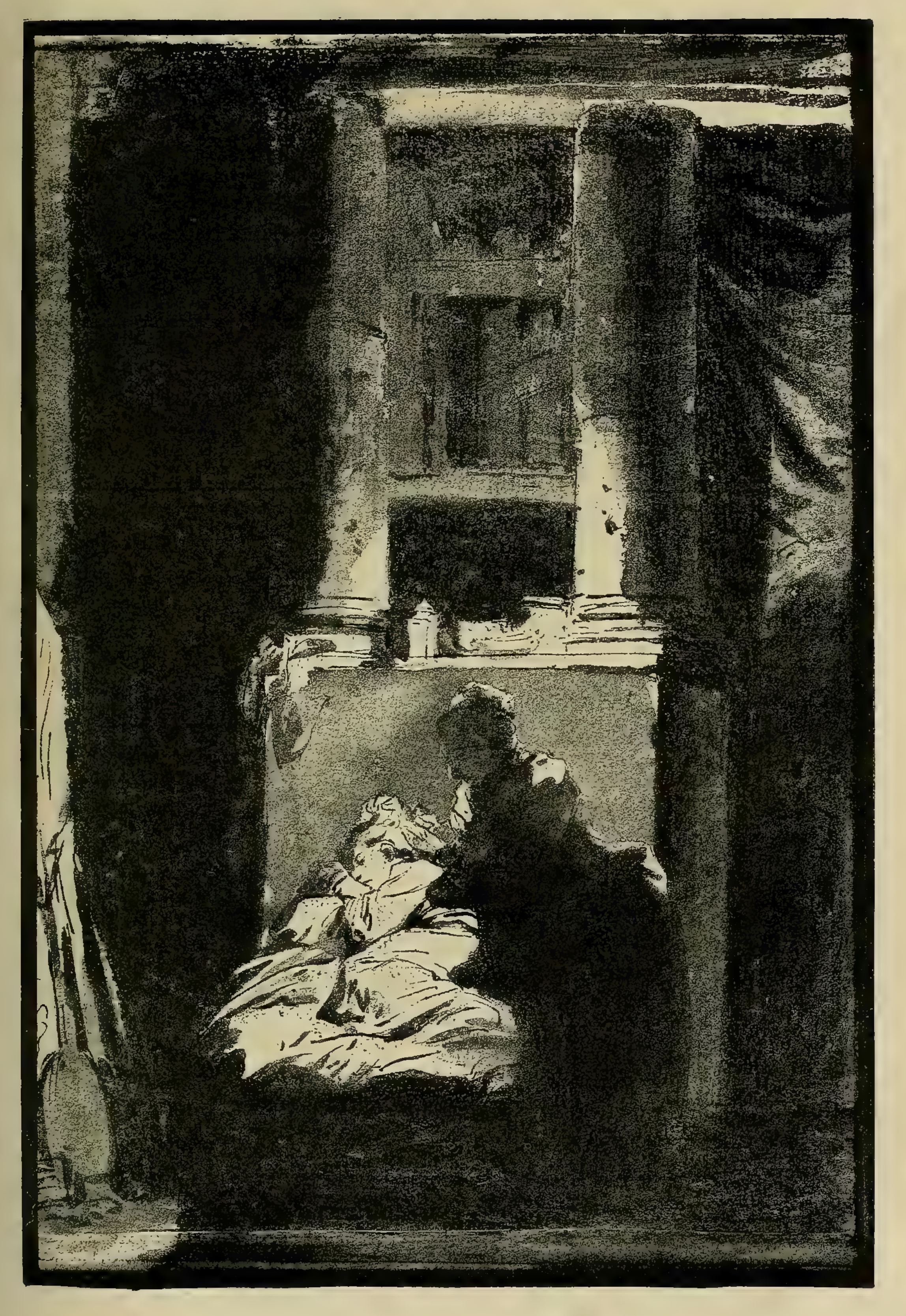
L'aventure se continue, mais d'autres dessins réclament notre attention et rappellent une intéressante époque de sa vie, celle de sa liaison avec le financier Bergeret et de son second voyage en Italie. Fra-

gonard avait exposé, dès 1767, le plafond commandé pour son hôtel, qualifié alors, par Diderot, de « grande et belle omelette d'amours », et qu'une jolie composition à la sépia rappelle ici. Le fermier général, que nous fait connaître la gravure de Demarteau, lui demanda sans doute d'autres ouvrages, car sa peinture comme sa personne lui plaisaient beaucoup; nous voyons même que Fragonard a donné des leçons de dessin à son fils, qui est le jeune de la Gérènerie. Plusieurs croquis nous les montrent dessinant ensemble, pendant que Mme Fragonard fait le portrait du maître de la maison, placé devant la cheminée. Cet autre est accompagné de l'annotation suivante d'une main ancienne : *Frago donnant une leçon de dessin à M. de la Gérènerie*, le tout entouré de nombreuses charges de Bergeret et de ses amis.

Quoi qu'il en soit, l'intimité était complète entre eux et le projet d'un voyage en Italie, avec *Frago* pour cicérone, dut tout naturellement se présenter à la pensée du financier, heureux d'en faire les frais. Pour comble de bonté, Bergeret permit au peintre « d'un caractère toujours égal » d'emmener avec lui Mme Fragonard : « J'ai voulu le payer de reconnaissance, écrivait-il[1], en lui procurant sa femme, qui a du talent et est en état de goûter un pareil voyage rare pour une femme. » Ils partirent dans les premiers jours d'octobre 1773, et, d'étape en étape, le « laborieux Fragonard » dessinant jusqu'au souper, aussitôt qu'on s'arrêtait. Ils parvinrent en décembre à Rome, où ils furent bien accueillis par Natoire et le cardinal de Bernis. Ils étaient à Naples au printemps de l'année suivante, et, le 23 avril 1774, ils gravissaient le Vésuve; un dessin clair et léger nous les montre en cavalcade, Bergeret et son fils, Fragonard et sa femme, faisant, montés sur les ânes de Resina, l'ascension du volcan.

C'est pendant ce voyage, qui dura plus d'un an, que les dessins des *Contes de La Fontaine* passent pour avoir été composés. Par un caprice de fermier général, Bergeret voulut avoir, lui aussi, son illustration particulière de ces joyeux contes, si français de forme, malgré leur origine italienne. Combien de fois n'avaient-ils pas inspiré déjà nos peintres et nos dessinateurs pendant tout ce galant XVIIIe siècle : Pater et Lancret, qui les avaient pris pour sujets dans plusieurs de leurs agréables toiles; Cochin, qui les griffonnait en les lisant dans son adolescence, et qui trouva plus tard pour chacun d'eux quelque amusant croquis; le miniaturiste Marolles, dont Gaignat employait la main

1. Bergeret a écrit jour par jour le récit de ce voyage, dont le manuscrit serait, dit-on, entre les mains de M. Bonsergent.



LE MULETIER, SÉPIA POUR LES « CONTES DE LA FONTAINE ».

(Collection Walferdin.)

à peindre les lubriques sujets de son exemplaire calligraphié sur vélin; Eisen, gracieux et inimitable dessinateur à la mine de plomb, que les fermiers généraux, toujours à l'affût de ce qui pouvait être galant et cher, avaient choisi entre tous pour illustrer l'édition patronnée par eux, et que l'ornemaniste Choffard embellissait des ingénieux culs-de-lampe dus à sa pointe facile!

Fragonard était bien l'homme préparé pour succéder à ces charmants artistes et renouveler, grâce à son imagination toujours féconde, des sujets si souvent traités avant lui. Il est difficile d'imaginer quelque chose de plus intéressant que cette suite de quarante-huit dessins (sept sont à la sépia) exécutés au crayon noir avec un goût, une entente du sujet et une science de la physionomie si remarquables; on n'ignore pas qu'il a recommencé plusieurs fois avec son étonnante facilité cette illustration. L'une d'elles, formée de cinquante-sept compositions spirituellement lavées à la sépia et la plupart inédites, est entre les mains d'un bibliophile de haut goût qui les fait en ce moment reproduire à l'eau-forte. Enfin quelques graveurs, parmi lesquels Tilliard et A. de Saint-Aubin, conçurent à la fin du siècle dernier l'idée d'une nouvelle édition des *Contes de La Fontaine*, ornée des figures de notre artiste; mais, comme les séries connues ne leur semblaient pas sans doute assez finies pour être données à graver, ils durent lui demander de nouveaux dessins plus terminés, dessins dont nous connaissons onze pièces. Ce sont eux qui ont été gravés par Aliamet, Trière, Halbou et d'autres, pour l'édition interrompue par les événements et dont le texte parut avec les deux premières livraisons en 1795.

Pour nous, la précieuse suite de M. Walferdin est la première en date et la première pensée, charmante dans sa liberté d'exécution, de ces gracieux sujets. Il faut voir les plus jolis d'entre eux : *l'Anneau de Hans Carvel* et son irréalisable rêve; *la Servante justifiée*, se débattant dans les plates-bandes; *les Troqueurs* et leur marché conclu sous la tonnelle; *la Chose impossible* et son diable songeur, dont nous retrouvons à côté une belle réplique à la sépia; *le Mari battu et content*, reprenant les habits de son sexe; *les Aveux indiscrets, le Muletier, la Mandragore*; il faut voir, disons-nous, ces dessins et tant d'autres pour se rendre un compte exact de la verve de cette interprétation. Certainement tout cela n'est qu'indiqué, mais de quel crayon facile, avec quelle aisance et quel brio!

On conçoit que Bergeret, à la suite de la brouille survenue entre Fragonard et lui, ait voulu, pour se payer de ses débours, conserver les caisses où se trouvaient, avec ceux-ci sans doute, tous les dessins exécutés pendant ce voyage d'Italie; on plaida, et il fut judiciairement con-



BACCHANALE, FAC-SIMILÉ D'UNE EAU-FORTE DE FRAGONARD.

(Collection Walferdin.)

damné à garder ceux-ci moyennant 30,000 livres ou à les rendre, ce qu'il fit.

Est-ce pour le même fermier général que Fragonard exécuta cette suite extraordinaire dans sa vivacité, on pourrait presque dire dans sa violence, pour le poème de l'Arioste, *Roland furieux?* Rien ne saurait peindre, si on ne les a vues, la fougue avec laquelle sont enlevés les cent seize compositions qui racontent les amours et les aventures de Roland et d'Angélique, de Ruggiero et de Bradamante. *Les Aventures de Don Quichotte* ont aussi inspiré le dessinateur, mais il est à craindre qu'il ne se soit arrêté au début de cette illustration, car nous ne trouvons que six ou sept dessins pour ce célèbre roman. Une intéressante suite encore, destinée à orner quelque exemplaire privilégié, est celle où le peintre de Grasse nous a représenté en seize sujets, finement exécutés au crayon noir légèrement frotté d'estompe, *les Veillées du château*, ouvrage bien connu de Mme de Genlis. Elles sont charmantes de naïveté, ces scènes de famille formant autant de petits tableaux gracieux égayés de riantes têtes d'enfants, et tout cela fait avec rien; trois points pour les yeux et le nez, une barre pour la bouche, et l'expression des figures est juste, l'intention clairement indiquée.

Que de beaux dessins sollicitent encore notre attention! *L'Enlèvement de Proserpine* et le gracieux mouvement de la déesse; le *Satyre lutiné par des amours*, remarquable de largeur en même temps que de mouvement et de vie; *Danaë* visitée par Jupiter sous la forme d'un nuage, et, pour sortir de la mythologie, *Samson et Dalila*, belle sépia qu'à son énergie on prendrait pour la copie d'un dessin de Rubens, et l'on ne se tromperait pas, ou encore cette *Adoration des bergers*, première pensée du tableau qui faisait courir tout Paris à la galerie du marquis de Véri.

Dans les sujets favoris du peintre, *le Verrou*, que la gravure de Blot a fait connaître, est un des plus réussis dans sa significative et douce violence[1]. Il n'est peut-être pas dans toute la collection, si riche pourtant, quelque chose de plus fin et de plus délicat avec ses notes de sanguine très légèrement lavées. *Le Lever des ouvrières*, dans son aimable abandon rappelle avec plus de gaieté et d'esprit la composition bien connue de Lavreince. Mais il faut se borner; que choisir, en effet, parmi toutes ces études de têtes ou d'animaux et de paysages? Les portefeuilles regorgent de croquis spirituels, d'aquarelles à peine teintées, de bistres chatoyants, cavalcades, saints en prière et divinités mythologiques, jeunes

1. A la vente Varanchan, en 1777, le dessin du *Verrou*, à la plume et au bistre, se vendit 800 livres. Même vente, *une Chambre à coucher de jeunes filles*, 280 livres.



Mlle Gérard. pinx. P. Le Rat. sc.

PORTRAIT DE FRAGONARD

(Collection Walferdin)

Gazette des Beaux-Arts Imp. Cadart. Paris

gens sautant des balcons, tout un amusant défilé qui réserve aux amateurs plus d'une agréable surprise.

On y retrouvera aussi une bonne partie de l'œuvre gravé de Fragonard. C'est d'abord Fragonard gravant lui-même, et nul n'était plus habile que lui à manier la pointe. Voici la jolie pièce de *M. Fanfan jouant avec M. Polichinelle et compagnie*, des paysages égratignés d'une pointe spi-



FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN DE WATTEAU.

(Collection Walferdin.)

rituelle et qu'on appelait avec raison alors des *griffonnis*, et puis cette suite de quatre planches, groupe de satyres faisant un siège de leurs bras robustes à la nymphe qui les enjambe, ou se laissant chevaucher par elle. « Ne dirait-on pas, ont écrit les Goncourt, de divines terres cuites « tombées dans l'herbe du socle d'un Priape ? ou dans leur entourage « de mousse ou de roseaux ne font-elles pas penser plutôt à des pierres

« gravées ramassées dans la grotte des nymphes où se baignait Chloé? »

Parmi les interprétations, il nous faut signaler la suite si recherchée, bien qu'inachevée, des gravures des *Contes de La Fontaine* et leurs eaux-fortes, spécimens goûtés, à juste titre, du travail préparatoire et habile des petits-maîtres de la gravure à la fin du siècle. Enfin défilent les estampes, reproductions des tableaux les plus célèbres du maître, escarpolettes, gimblettes, contrats, temps orageux, Annettes à quinze et vingt ans, fuites à dessein, fantaisies d'amour, etc., tout le bagage frivole et charmant du fécond artiste.

On a pu juger, par cette rapide étude, de quelle valeur était cette réunion unique de peintures et de dessins de Fragonard, composée avec le goût le plus éclairé et la passion la plus tenace. Quelques excellents ouvrages de l'école française contemporaine du maître de prédilection de M. Walferdin complètent cet ensemble. Pour quel heureux admirateur de *Madame Favart* Boucher peignait-il ce portrait, bien digne de figurer à Chambord, dans ce cabinet du maréchal de Saxe où, bien longtemps avant lui, dit la légende, François Ier avait tracé sur la vitre, du chaton de sa bague, son fameux *Souvent femme varie?* A voir le teint clair et fin de la chanteuse, dont le peintre a si heureusement rendu l'impression, son air de douceur et sa coiffure de rubans roses entremêlés de myosotis sur ses cheveux poudrés, on conçoit et l'on excuse toutes les folies. En le rapprochant du type du rôle de *Bastienne*, dans lequel Carle Vanloo l'a dessinée et qui est bien connu par la gravure de Daullé, et même du profil laissé par Cochin, on peut se convaincre de la frappante ressemblance de cette peinture de Boucher.

Un autre portrait de femme qui nous remémore, il est vrai, de moins agréables souvenirs, mais toutefois curieux et intéressant, celui de *Madame Roland*, pense-t-on, est attribué à Vestier. L'auteur de l'*Appel à l'impartiale postérité* nous apparaît ici sous les traits d'une jeune femme blonde aux yeux bruns, aux traits colorés, à l'air résolu, vêtue de ces étoffes à petites rayures à la mode au moment de la Révolution. C'est une peinture très franche de l'époque particulièrement goûtée par le collectionneur.

Voici, débordant de vie, un de ces portraits de *La Tour* par lui-même où le pastelliste a si souvent reproduit sa face, animée d'un rire sarcastique. Il n'est pas terminé, ce qui semblerait donner une fois de plus raison à ceux qui prétendent que La Tour ne peignait que les traits du visage et laissait à d'autres le soin d'exécuter les accessoires et les étoffes. Un autre pastel fort intéressant nous montre Greuze (*se ipsum delineabat*, 1754), tout jeune encore, presque arrivé à l'âge où il allait ravager les

cœurs des jeunes princesses romaines et faire son malheur en épousant Mlle Babuty.

Ce n'est aussi qu'une ébauche, cette *Tête de jeune garçon*, du même artiste, qui nous conserverait, dit-on, les traits du frère de Mlle Ledoux, élève du maître; mais, dans le vague adorable où le peintre l'a laissée, on devine une âme, et l'on pressent une intelligence. Terminons les portraits par l'indication d'une étude de la tête de *Rabaut Saint-Étienne*, par David, pour son tableau du *Serment du jeu de paume*. Un *Profil de jeune homme* et le portrait de sa maîtresse nous révèlent l'énergique pinceau de Géricault et sont accompagnés de belles études à la plume pour le *Naufrage de la Méduse*. *Le Singe maître d'école*, de Gillot ou de Watteau, semble quelque panneau détaché du salon des Singes de Chantilly, et deux curieuses assiettes furent peintes dans sa prison, pendant la Terreur, par Hubert Robert, heureux passe-temps qui lui faisait revoir en souvenir les horizons bleus et les cours d'eau limpides.

Enfin, disons un mot de quelques dessins qui cloront dignement cette étude, où nous laissons à regret, sans les signaler, beaucoup de bonnes choses. On retrouve à un haut degré le sentiment et l'expression profonde, que Greuze savait si bien exprimer, dans une encre de Chine, rehaussée de couleur, représentant *le Paralytique* entouré de sa famille, qu'il serait intéressant de rapprocher de son célèbre tableau. Plusieurs piquantes *Têtes de femmes* de Watteau, un joli dessin de Boucher, que l'on pourrait appeler *l'Amour brouetteur*, auprès duquel se détache avec vigueur son étude pour *M. de Pourceaugnac*; de Gillot, la *Fête de Diane* et la *Fête de Pan*, sanguines qui ont été gravées par le maître même. La première pensée à la plume, sur papier bleu, du *Premier baiser de l'Amour* de Prud'hon, et l'allégorie de *la Seine-Inférieure*, un de ces en-têtes de lettres si terminés, au crayon, rehaussé de blanc, travail que le grand artiste était obligé d'exécuter pour vivre; enfin quelques autres bons dessins signés des noms les plus aimés de l'école française.

Telle qu'elle s'offre aux amateurs de notre époque, la collection Walferdin, dont la vente inespérée va être une bonne fortune pour eux, présente un ensemble d'œuvres franches et sincères impossible à reformer. Fragonard s'y révèle dans ses diverses personnifications, tour à tour peintre d'histoire, de genre et d'intérieurs, paysagiste, rival des Flamands et des Hollandais, créateur séduisant de la fantaisie, portraitiste, miniaturiste, aquafortiste, spirituel dessinateur et, dans un genre tout particulier, illustrateur de livres sans pareil. Une telle réunion, qui nous fait pénétrer pour ainsi dire dans la vie intime du peintre et nous en livre les secrets, ne peut que le faire apprécier davantage. Nous vivons à un

moment où les productions de l'art français au XVIIIe siècle sont des mieux accueillies, et la collection que nous venons d'étudier rapidement et qui renferme tant d'ouvrages intéressants de Fragonard n'est pas faite pour diminuer l'admiration qu'inspire depuis si longtemps au public connaisseur son merveilleux talent.

Bon ROGER PORTALIS.



POUR QUI FUT PEINT

LE PORTRAIT D'ÉRASME

PAR HANS HOLBEIN

DU MUSÉE DU LOUVRE



Il n'est peut-être pas impossible de répondre, à l'aide d'un document de la propre main d'Érasme[1], à cette question, que les critiques d'art se sont depuis longtemps posée.

Le texte de ce document occupe le verso d'un feuillet au recto duquel est l'inventaire des diverses sommes, en argent monnayé, possédées, au 9 avril 1534, par le grand humaniste, qui songeait alors à quitter Fribourg, où il s'était retiré après son départ de Bâle en 1529, et à se rendre dans son pays natal pour y finir ses jours. Je traduis cette curieuse énumération :

INVENTAIRE DE L'ARGENT QUE JE CONSERVE A PART MOI.

« *Dans un sac de toile de chanvre, 800 écus au soleil ou à la couronne, et 50 doubles coronats;*

1. Deux pages in-fol. sur papier, portant, comme filigrane, l'emblème héraldique de Bâle. Cette pièce, qui provient de la vente d'autographes dirigée par M. Étienne Charavay le 12 juillet 1878, n° 53, fait aujourd'hui partie de ma collection.

« *Dans un autre, 432 ducats simples de Hongrie; quelques-uns d'Espagne et de Gênes y sont mêlés;*

« *Dans un autre, 10 doubles des Bentivoglio* (Bologne); *3 Jules* (Rome); *1 de Sicile, 1 de la Mirandole, 27 d'Espagne, 1 grand écu à la croix de Portugal, et 26 ducats simples, à divers types, de Florence;*

« *Dans deux petites bourses de peau : dans l'une, 49 florins d'or; dans l'autre, 31 angelots* (Angleterre), *avec un Édouard;*

« *Dans une longue bourse de peau, 151 écus à la couronne ou au soleil, avec quelques autres pièces;*

« *Dans la valise de Jérôme Laurent, de grandes médailles d'or du roi Sigismond* (de Pologne, premier du nom), *présent de Séverin Boner; une grande pièce de Cologne, au type du navire de sainte Ursule, et 9 petites; une mouche (?) et un lion astrologique, 6 pièces d'argent, 2 masses d'or.* »

Au total, une grosse somme; mais les temps étaient incertains, chargés d'orages. Érasme, peu rassuré sur l'avenir, prenait ses précautions en conséquence, afin de parer à des éventualités qu'il prévoyait, si, par hasard, elles venaient à se produire. Les appels pressants que lui adressaient, de part et d'autre, catholiques et réformés, pour l'attirer à eux, n'étaient pas non plus sans l'inquiéter sur les conséquences personnelles d'une lutte de plus en plus ardente. Et puis, au moment même où il rédigeait son inventaire, il venait d'apprendre les graves dangers que courait Thomas Morus, l'ami de son cœur, avec lequel il avait tant d'affinités physiques et morales.

Sur le pli du document est la cote autographe suivante :

Elenchus pecuniæ presentis, anulorum et similium Erasmi, Roterodami.

Une note inscrite au-dessous, postérieurement au décès d'Érasme, par Boniface Amerbach, son légataire universel, apprend qu'il modifia cet inventaire peu de temps avant de mourir (12 juillet 1536). On sait quel noble usage il fit, par testament, de l'or économisé durant sa vie. Les pauvres, vieux et infirmes, les orphelines, les adolescents de belle espérance furent, en réalité, ses héritiers.

II

Voici maintenant la traduction de la liste des anneaux :

« *Un en or, avec saphir, ayant de chaque côté une petite fleur tracée en noir* (émaillée ou plutôt niellée), *donné par Philippe, évêque d'Utrecht;*

« *Un autre plus grand, avec saphir, présent de l'archevêque de Gnesen, Polonais;*

« *Item, trois, avec saphir, reçus en don de Thomas Morus;*

« *Item* (un autre), *provenant du même, qui a, dans le blanc de la pierre, la figure d'une femme regardant en arrière*[1]*;*

« *Un, avec onyx, représentant un terme*[2];

« *Deux, avec pierres que les Français nomment turquoises;*

« *Un, avec diamant, présent du cardinal Campeggi;*

« *Un, avec opale*[3]*, don d'André Critius, évêque de Plock;*

« *Un, sans pierre, portant le nom d'Érasme;*

« *Un, astrologique, donné par Viglius.* »

En tout, 13 anneaux.

Ce qui frappe d'abord, en parcourant cette liste, c'est le choix des pierres de ces bijoux : saphir, diamant, turquoise, opale, agate en camée ou intaille. Toutes ont les teintes discrètes, chères aux fines natures. Un cabaliste y eût vu l'indice de cette prudence qui fut la qualité maîtresse du personnage.

La provenance de la plupart des anneaux n'est pas moins intéressante. Ce sont, en général, des souvenirs d'amis ou de correspondants attitrés. Le premier nommé est Philippe de Bourgogne, évêque d'Utrecht de 1516 à 1524, prélat peu orthodoxe, mais ami des lettres et des arts[4], auquel Érasme avait dédié son *Commentaire sur les Épîtres de saint Paul à Timothée.*

Viennent ensuite : l'archevêque de Gnesen, Jean Laski, habile jurisconsulte, grand chancelier du royaume de Pologne sous Sigismond Ier;

1. Soit Vénus sortant du bain, soit une bacchante; camée antique.

2. Pierre antique.

3. Peut-être aussi une escarboucle.

4. M. Quicherat a fait, dans une des dernières séances de la Société des antiquaires de France, une très curieuse communication ayant trait à Philippe de Bourgogne, à l'aide d'un passage des *Analecta* d'Antonius Mattheus, tom. I, pp. 224, 25, 29.

l'illustre Thomas Morus; le cardinal Laurent Campeggi, non moins connu par son érudition que par le rôle qu'il joua, sous Léon X et Clément VII, en Angleterre et en Allemagne; un autre Polonais, Critius, évêque de Plock, et, enfin, Viglius.

Parmi les quatre bagues dont la provenance n'est pas indiquée, il s'en trouvait deux qui servaient évidemment de cachets : celle sur le chaton de laquelle le propre nom d'Érasme était gravé, et une autre, ornée d'une intaille sur onyx, où se voyait un terme, emblème personnel

Annuli.
Aureus cum sapphyro habens utrinque flosculum
e nigro insculptum dono philippi epi Traiectensis.
Alter hoc maior cum sapphyro dono Archiepi
Gnesnensis poloni
Item tres cum sapphyro ex dono Thomae Mori
Item alius ab eodem habens in albo gemma
Lucrecis effigiem et tergum respicientis.
Unus cum onyche terminum exprimente.
Duo cum gemma galli vocant Turcoys.
Unus cum adamante dono Card. Campegij
Unus cum pyropo dono Andreae Critij epi plocensis
Unus absque gemma. nomen Erasmi exprimens
Unus astrologicus Viglij dono.

du philosophe. Il avait pris cet emblème caractéristique pour indiquer par là qu'il savait, en toute occasion et en toute chose, mettre un terme à ses désirs, à ses aspirations les plus secrètes et les plus hautes, lorsqu'une compromission sérieuse pouvait en être, pour lui, la conséquence.

J'ai possédé une missive autographe à Antoine Fugger, d'Augsbourg, datée de Fribourg, le 24 août, sans indication d'année[1]. Elle portait les

1. *Inventaire des autographes et documents historiques réunis par Benjamin Fillon,* décrits par Étienne Charavay, t. II, n° 1495.

vestiges d'un cachet sur cire, où l'on distinguait avec peine les initiales D. E. (Desiderius Erasmus) en très petits caractères. Cette empreinte devait provenir de la seconde des bagues en question. — Une recherche attentive dans les lettres originales d'Érasme ferait certainement retrouver, à une place analogue, celle du terme gravé sur onyx.

Le document que j'analyse ouvre donc une éclaircie toute nouvelle sur les côtés les plus intimes de la vie d'un homme qui ne livrait pas aisément l'entrée de son foyer domestique. Il nous réserve bien d'autres surprises.

III

Un fait acquis désormais, c'est qu'Érasme aimait les ornements de mains. On le savait déjà, du reste, par les nombreuses représentations qu'on possède de sa personne. On ignorait seulement qu'à la fascination instinctive qu'exerçaient sur lui les pierres précieuses venait se joindre un autre sentiment non moins délicat. Il les aimait pour elles et pour ceux de qui il les avait reçues. En se parant de ces bijoux, il donnait encore plus satisfaction à sa propre nature et à ses sentiments d'ami qu'il ne sacrifiait à la mode de son temps. Les gemmes l'attiraient. Voulait-il peindre la candeur et la limpidité de l'âme d'un homme, il leur empruntait sa comparaison : « Je n'ai jamais vu mœurs plus pures que les siennes », dit-il dans la lettre où il raconte à Toussain la mort du cordelier Pierre Lamy, le maître de Rabelais, décédé à Bâle, en 1525; « nul *givre* ne les altérait[1]. » Eût-il parlé autrement d'un saphir ou d'une émeraude?

Sa façon de se vêtir était, d'ailleurs, sévère. Une ample robe noire enveloppait son corps, d'une maigreur un peu maladive. De même teinte sombre était le bonnet d'étoffe qui couvrait son chef osseux. On eût dit quelque magistrat de petite juridiction en tenue de ville. L'hiver, comme il était frileux, il mettait sur sa robe un long vêtement garni de fourrures. Seules, ses mains, soigneusement entretenues, étaient parées d'anneaux de dimension moyenne, décorés de pierres à reflets atténués. Il avait horreur des couleurs voyantes. Cette aversion naturelle dut être pour quelque chose dans son refus de la pourpre romaine. Son œil en eût été, outre mesure, effarouché.

L'inventaire de l'ensemble du mobilier d'Érasme serait fort curieux.

1. *Erasmi Epistolæ* (édition de Bâle, 1540, p. 1004).

On peut affirmer à l'avance qu'il était en parfaite consonance avec son aspect extérieur. La tonalité générale devait en être doucement austère.

IV

Le portrait d'Érasme a été plusieurs fois modelé, peint, dessiné ou gravé; mais il n'est pas facile, au premier abord, de dégager les originaux de la foule des œuvres de seconde main et des copies. Il faudrait commencer par dresser la liste chronologique de ces portraits, afin de se rendre un compte exact des modifications successives éprouvées par la physionomie du philosophe, et de procéder plus sûrement ensuite à l'élimination des apocryphes. Cinq ou six types différents au plus, y compris la médaille de 1519, resteraient en définitive. Le sujet a son intérêt et mériterait qu'un curieux y consacrât ses soins.

Parmi les artistes qui ont abordé cette tâche périlleuse figure Albert Dürer[1]. Pourquoi ne pas avouer tout d'abord qu'il y échoua complètement? L'esprit toujours hanté par les traditions gothiques tudesques, resté comme étranger à la Renaissance, il ne comprit rien du tout à son modèle. L'auteur du *Chevalier de la Mort* se trouva mal à l'aise en face de celui de l'*Éloge de la Folie*. Aussi quoi de moins ressemblant que son estampe?

Hans Holbein avait, au contraire, en lui tout ce qu'il fallait pour rendre admirablement le visage en biseau de ce disciple de Cicéron, né dans les brumes bataves, de cet humaniste, précurseur de Rabelais, rendu sceptique par les disputes écœurantes des théologiens, et qui, de la tolérance ayant fait sa patronne, était devenu suspect aux orthodoxes des deux partis. Une attraction mutuelle entraîna, l'un vers l'autre, le philosophe et l'artiste. Holbein devint le peintre en titre d'Érasme ; tous les deux s'en trouvèrent bien.

Je n'ai point à rechercher ici l'époque précise où leurs relations commencèrent. D'autres, mieux pourvus de documents originaux et plus compétents en ces matières, sauront déterminer une date non encore connue. Je ne dois pas franchir, présentement, les limites de l'horizon restreint ouvert devant moi par l'autographe reproduit plus haut. Revenons à lui.

Il nous apprend, entre autres choses, que Thomas Morus avait fait présent au fidèle confident de sa jeunesse et de son âge mûr de trois

1. Le portrait, gravé par lui, porte la date de 1526.

anneaux d'or, enrichis de saphirs, au moment, sans doute, où ce dernier quitta l'Angleterre pour toujours, c'est-à-dire vers 1517. Or ces anneaux, ayant tous les trois un air de famille, indice d'une origine commune, Érasme les porte à sa main gauche, deux à l'annulaire, un à l'index, dans le portrait célèbre peint par Holbein, un des joyaux du Salon carré du Louvre. Notre inventaire mentionne, il est vrai, deux autres bagues avec saphirs, celles données par l'évêque d'Utrecht et par Jean Laski. Il me suffit de faire remarquer que la première avait un fleuron niellé de chaque côté du chaton, et que l'autre était de grande dimension, pour les mettre hors de cause.

Donc, ce sont bien les trois anneaux de Morus qu'on voit à la main gauche du portrait du Salon carré; d'où je conclus que celui-ci a été peint spécialement pour Morus. Le choix de ces trois bijoux était une attention délicate, tout à fait dans l'esprit du temps.

Une tradition le disait; mais, au delà de Charles Ier d'Angleterre, qui posséda longtemps ce tableau, on n'avait rien de précis[1]. Grâce au document produit, il y a maintenant presque-certitude.

Autre point à élucider. — A quelle époque Holbein peignit-il le portrait en question? La répétition du musée de Bâle va nous le dire.

Sur le papier placé devant lui par l'artiste, Érasme trace, de sa belle et calme écriture, le titre de la *Paraphrase de l'Évangile selon saint Marc*, publiée à la fin de 1523, ce qui date la peinture[2]. On sait, d'une autre part, qu'au printemps de 1524 il envoya en Angleterre[3] son image, récemment exécutée, et je crois avoir à peu près démontré tout à l'heure que ce fut celle actuellement au Louvre. Érasme avait, à ce

1. « Collection de Louis XIV. — Le panneau en sapin est flâtré deux fois, par derrière, du chiffre de Charles Ier (C. P. surmontés d'une couronne), et porte sur un morceau de papier l'inscription suivante : *Of Holbein. His... of Erasmus Rotterdamus was given to... Prince, by Adam Newton.* C'est-à-dire : *de Holbein. Ce (portrait) d'Érasme, de Rotterdam, a été donné à... Prince, par Adam Newton.* Un cachet de cire rouge, aux armes de la famille Newton, avec cette devise : *Vivit post funera virtus*, est apposé près du chiffre de Charles Ier. Ce portrait d'Érasme est donc celui que le roi d'Angleterre donna, avec une *Sainte Famille* du Titien, en échange du *Saint Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci, que lui envoya Louis XIII, par le duc de Liancourt, ambassadeur de France à la cour de Londres. »

(*Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée national du Louvre*, par Frédéric Villot, édit. de 1879; 2e partie, *Écoles allemande, flamande et hollandaise*, n° 208.)

2. Renseignement fourni par M. Édouard His, directeur du musée des beaux-arts de Bâle.

3. Lettre d'Érasme à Pirkheimer, du 3 juin 1524.

moment-là, cinquante-six ans accomplis, étant né le 28 octobre 1467, âge en rapport avec l'aspect que lui donne Holbein.

Pour ce qui est du portrait de Bâle, dont le ton est si clair et si lumineux, il présente un intérêt tout spécial au point de vue français. Il a été fait, si je ne me trompe, pour quelqu'un de notre nation. Voici sur quoi cette opinion est fondée.

Le titre de la *Paraphrase de l'Évangile selon saint Marc* n'équivaut pas simplement à une date ; il indique de plus que le tableau, lorsqu'il fut peint, eut une destination française. Qu'on se souvienne, en effet, que l'ouvrage fut dédié à François Ier. Notre Bibliothèque nationale possède encore l'exemplaire envoyé par l'auteur à ce prince. Au bas du titre sont ces mots de la main d'Érasme :

Christianiss [imo] *Galliarum Regi*
Erasmus Roterodamus dono
misit, 15 cal. jan. an. 1523 (1524)[1].

C'est, par conséquent, dans l'entourage immédiat de ce prince qu'il faut chercher le destinataire. Il serait invraisemblable d'admettre que c'eût été le roi lui-même ; les mœurs du temps admettaient rarement qu'on traitât, sous cette forme, d'égal à égal avec un souverain. Ceci établi, on songe aussitôt à Budé, le correspondant assidu d'Érasme, qui avait tous les titres à recevoir un pareil présent.

La dédicace à François Ier, imprimée en tête de l'édition originale de la *Paraphrase*, est datée du 1er décembre 1523. On en était à la phase aiguë de la lutte de Luther et de ses disciples contre le panégyriste de la conciliation sur le terrain religieux. Ulrich de Hütten venait de lancer, à son adresse, un de ses pamphlets les plus acérés, qui avait reçu verte réponse.

En France, la guerre était non moins vive, et, du domaine des idées, elle descendait peu à peu sur la place publique et dans la rue, en attendant qu'elle eût ses champs de bataille. L'apparition de la seconde partie de la traduction du *Nouveau Testament* par Lefèvre d'Étaples avait mis la Sorbonne en fureur (novembre 1523). Budé, comme son ami de Bâle, eût voulu rester neutre entre les exagérés des deux camps. Il ne put que gémir des excès commis.

1. Le titre de l'imprimé (*Basileæ in officina Jo. Frobenii, an. M.D.XXIII*, in-fol. de 147 p.) diffère un peu de celui inscrit sur le portrait. Le volume a encore sa reliure originale.

François Ier, catholique par éducation, avait, grâce à sa sœur, des attractions passagères en sens inverse, bien vite comprimées par l'intérêt de sa politique, ce qui le rendait néanmoins apte à entendre, de temps à autre, la voix de la tolérance. En s'adressant à lui, Érasme avait, à coup sûr, agi d'après les conseils de Budé. L'envoi de son portrait, dans ces circonstances, était le complément de la dédicace au patron de l'humaniste français. Afin de rester absolument dans le rôle qu'il s'était tracé, il portait au doigt le diamant du cardinal Campeggi, constitué ainsi garant de son catholicisme, si mitigé qu'il pût être.

Les péripéties de la guerre entre François Ier et Charles-Quint empêchèrent vraisemblablement l'envoi du portrait à Paris, et le firent rester chez Érasme, d'où il passa plus tard, avec le mobilier de celui-ci, en la possession de Boniface Amerbach; de telle sorte qu'il ne sortit jamais de Bâle.

En résumé, il ressort de tout ce qui précède que le portrait du Salon carré a été exécuté en 1523, et sa répétition, vers la fin de la même année, ou bien au commencement de l'année suivante. Plusieurs copies du temps sont conservées dans diverses grandes collections.

V

Une récente visite au Louvre m'a permis d'admirer de nouveau le chef-d'œuvre de Holbein. Rarement peintre a serré d'aussi près la nature, rarement il a traduit avec plus de sincérité la physionomie d'une créature humaine. C'est bien là Érasme, tel que nous le font comprendre les actes de sa vie et ses œuvres écrites. Chez lui l'enveloppe corporelle avait été façonnée tout exprès pour l'âme qu'elle contenait. *Libere loquitur*, *sed anguste scribit*, a dit de lui Balthazar Hubmeier, le peignant d'un seul trait. On sent à merveille que son cœur, naturellement bon, s'était refroidi dans l'égoïsme du célibat, imposé à lui, fils de l'amour d'un prêtre, dès ses jeunes années.

Assis à son bureau, dans son étude, il écrit sur un feuillet placé devant lui. Une tapisserie du XVe siècle, d'un ton verdâtre, semée de fleurettes, un coin de boiserie servent de fond. La peinture en est ferme, chaude, largement comprise, et, avec cela, d'un fini prodigieux.

Prêt à se diriger, en image, vers l'île d'Utopie, d'où certains raffinements n'étaient point bannis, Érasme s'est fait presque coquet pour la circonstance. Irréprochable est sa tenue. Il sait qu'il va prendre place

dans cette hospitalière maison de Chelsea, peuplée de femmes distinguées, qu'entoure le respect, et, malgré son austérité, il tient à se présenter convenablement accommodé devant elles. Il a voulu surtout qu'on le peignît de profil, aspect le plus propre à faire valoir sa tête de renard et à la montrer sous sa forme la plus avantageuse.

Quel caractère l'artiste a su donner aux mains ! Mains au geste réservé, aux ongles correctement taillés court; mains laborieuses, infatigables à feuilleter les livres, tenaces à la possession des choses. Holbein les avait soigneusement étudiées; il les avait dessinées à diverses reprises. Quelques-unes de ces études, à la mine d'argent mêlée de pierre noire et de sanguine, figurent au Louvre, dans la galerie des dessins, sous les numéros 517 et 518.

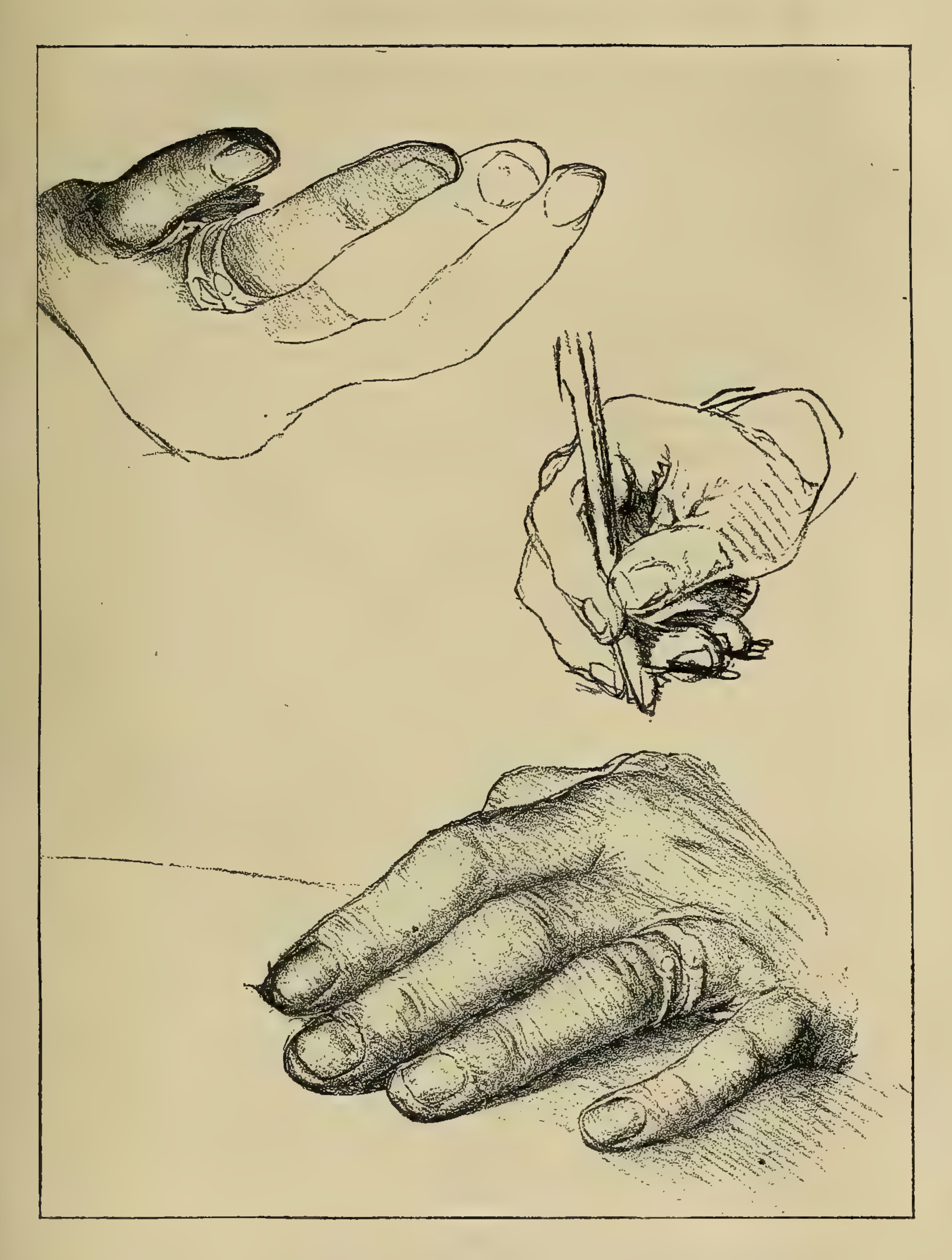
La façon dont la droite tient le *calame* est particulièrement caractéristique, tout à fait en rapport avec l'écriture d'Érasme, nette, claire, aux lignes espacées, n'ayant rien de hâtif, très propre aux œuvres d'où les passions élevées sont parfois absentes; écriture d'un homme qui ne donne quoi que ce soit au hasard et pèse la valeur des mots avant de les laisser aller sur le papier.

Cette recherche minutieuse, apportée à la reproduction des mains de son modèle, fait le plus grand honneur à Holbein. Loin de suivre cet intelligent exemple, beaucoup de ses successeurs, même parmi les plus habiles, après avoir apporté tous leurs soins à rendre la tête de la personne qui a posé devant eux, se sont contentés d'y faire adapter, par leurs élèves, des mains peintes de pratique. Van Dyck, par exemple, s'est assez rarement départi de ce déplorable système, qui, tout autant que sa prodigieuse facilité, a contribué à le retenir parmi les maîtres de valeur moyenne. La négligence dans l'étude des mains est, chez un portraitiste, une preuve irrécusable d'infériorité morale et même artistique.

Une étude étonnamment intéressante serait celle qui traiterait du rôle de la main dans l'art, à toutes les époques et dans toutes les régions. Le penseur, autant que l'artiste, y puiserait les observations les plus piquantes, les plus inattendues.

VI

Je ne saurais clore ma note sans y consigner l'impression qu'un examen rapide de l'œuvre de Holbein, fait à cette occasion, vient de produire sur moi. — Grand maître dans ses beaux portraits, il est inférieur à lui-même en toute autre chose. Quand il s'attaque à la figure



ÉTUDES AU CRAYON D'APRÈS LES MAINS D'ÉRASME, PAR HOLBEIN.

(Musée du Louvre.)

humaine, l'effort qu'il fait pour la rendre en conscience l'élève parfois au rang des peintres de génie. Ailleurs, il reste coloriste habile, dessinateur vigoureux ; mais il ignore l'art de composer ses sujets[1]. Sa verve est turbulente et emportée. Sa gaieté a la trivialité et souvent la lourdeur propre à un homme qui s'est longtemps grisé de bière et, ensuite, d'ale. Ses croquis ont besoin, pour plaire aux délicats, de passer par l'épuration d'un graveur d'élite, tel que celui ou ceux qui ont exécuté les *Simulachres de la Mort* et son Érasme debout, s'appuyant sur un terme. Dans sa manière de comprendre la frise et l'ornementation architecturale, dans son « aptitude à jouer familièrement avec le décor », on sent l'artiste plus habitué à fournir des patrons aux orfèvres et aux sculpteurs sur bois qu'à ceux qui travaillent le marbre ou la pierre, ces dernières matières se prêtant moins aux caprices d'une imagination encombrée de menus détails.

La Renaissance, en l'effleurant de son aile, assouplit son talent, sans lui donner l'ampleur et la grâce exquise. En revanche, elle le rendit sceptique et railleur, merveilleusement apte à propager, par le dessin, les enseignements de l'*Éloge de la Folie*. Au contact de l'enchanteresse, il perdit quelque chose de sa rudesse native, au détriment peut-être de cette originalité germanique qui resta celle d'Albert Dürer, dont le génie mélancolique brille d'un éclat autrement intense que le sien.

Pour que Holbein soit à la fois grand et simple, il faut, en un mot, que la nature s'impose à lui sous cet aspect. Tout dépend des hasards du modèle ; il ne saurait tirer cette simplicité et cette grandeur de son propre fonds. Mais alors, n'eût-il peint que le portrait d'Érasme du Salon carré, il acquiert le droit de prendre place, dans les hautes régions de l'art, presque immédiatement au-dessous des souverains maîtres. Donc la fréquentation du rusé vieillard lui a porté bonheur.

VII

Ce fut, du reste, à charge de revanche. Non moins capital a été le service rendu par Holbein à Érasme. Il a définitivement fixé son type extérieur pour les générations futures.

1. Tout en respectant l'opinion si sincèrement exprimée de notre ami et excellent collaborateur, nous croyons cependant devoir faire remarquer que le génie de *composition* de l'auteur des *Simulacres*, des *Images de la mort*, de l'*Alphabet* et de tant d'admirables frontispices pourra trouver d'ardents défenseurs. (N. D. L. R.)

Les hommes dont les noms doivent appartenir à l'histoire ne savent généralement pas assez combien il importe pour eux de léguer à la postérité leur image de main de maître. Qu'il soit sculpté, fondu, peint ou gravé, ce portrait s'incruste dans la mémoire de tous ; on ne le sépare plus de la biographie écrite. S'il est médiocre, gauchement compris, sans accent, il en rejaillit toujours quelque chose de fâcheux sur le modèle. Combien de gens de petite étoffe, combien d'inconnus même sont, au contraire, grâce à leurs portraits, devenus célèbres ! Certaines de leurs images sont passées à l'état de types. Seulement ils ont eu la bonne fortune d'avoir leurs traits modelés par Pisanello ou par Guillaume Dupré ; peints par Antonello de Messine, Léonard de Vinci, Raphaël ou Holbein ; gravés par Dürer, Rembrandt, Van Dyck ou Nanteuil. Qui ne connaît la Cécile d'Este, le Condottiere, la Joconde, Balthazar Castiglione, Jean Lutma ou Clément de Jonghe, tandis qu'on cherche péniblement à se rendre compte de la vraie figure de Rabelais, de Shakspeare, de Pascal, de Molière même ? D'où la conclusion naturelle qu'il n'est pas indifférent pour un grand homme de laisser derrière lui un bon ou un mauvais portrait.

BENJAMIN FILLON.

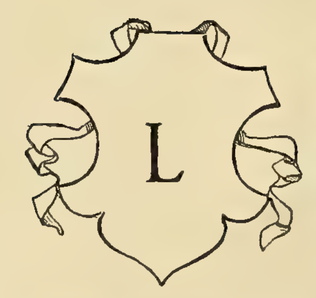


NOTES HISTORIQUES ET DESCRIPTIVES

SUR LE CASQUE

DEPUIS L'ANTIQUITÉ JUSQU'A NOS JOURS

(PREMIER ARTICLE)



ES peuples de l'antiquité appliquèrent toutes les ressources de leur industrie et mirent le plus grand luxe dans la composition de leur appareil de guerre. Ils ne reculèrent pas même devant l'emploi des métaux précieux et des tissus magnifiques. Xénophon, qui était un grand amateur de belles armes, les considérait comme les plus riches ornements qu'on pût apporter à la sépulture d'un guerrier mort en combattant. Le moyen âge et la Renaissance offrent de nombreux exemples du goût et de la richesse apportés à la fabrication des armes offensives et défensives. Les grandes armures des tournois du xve siècle qui enveloppaient le cavalier et son cheval dans l'acier gravé et repoussé, les armes d'apparat du xvie siècle, ciselées et damasquinées en or, sont autant d'objets d'art merveilleux.

Alors il n'était pas de production de l'ingéniosité humaine qui ne fût en même temps une manifestation de l'art. Et ce n'est pas là seulement le propre de ces périodes artistiques; car on observera que, même chez les peuples les moins avancés en civilisation, ceux qui sont loin d'avoir atteint le développement de notre industrie moderne, le sentiment du beau se mêle toujours à la satisfaction d'un besoin matériel. Le sauvage sculpte le manche de son poignard, en grave la lame;

tout, jusqu'à la manière dont il décore son arc ou façonne ses flèches, dénote chez lui le goût des belles choses. Tant que l'art a été libre, vulgarisateur et organique, on a pour ainsi dire fait de l'art sans s'en douter. Il est évident que de tout temps, même aux époques où l'art a brillé du plus vif éclat, il y a eu, à côté de chefs-d'œuvre, des œuvres secondaires et très inférieures. Mais on peut avancer qu'il n'y en a jamais eu d'absolument mauvaises, tant que la forme n'a pas manqué d'être l'expression d'un sentiment sincère et la conséquence logique des données naturelles.

Un fait dont on ne saurait trop comprendre la raison ni se dissimuler l'importance, c'est le soin constant avec lequel notre art moderne, loin de chercher à progresser de concert avec l'industrie, s'efforce, au contraire, dans toute occasion, de s'en désintéresser complètement.

Il semblerait aujourd'hui que, pour faire de l'art, il faille absolument être ou peintre et faire une grande composition historique, ou sculpteur chargé d'une statue, d'un groupe, ou bien encore architecte et diriger les travaux d'un palais. En dehors de cela il n'y a plus que métier ou ce que, pour établir une démarcation, on est convenu d'appeler *art décoratif* ou *art industriel*.

Dans la plupart des cas, l'artiste n'est pas le praticien ; l'art se sépare du procédé, la conception de l'exécution. Celui même qu'on appelait autrefois l'artisan a complètement disparu. Est-il besoin, par exemple, d'une tapisserie ? Un artiste, fort habile d'ailleurs dans la composition d'un tableau, fixera sur la toile une pensée du genre de celles qui hantent habituellement son imagination de peintre d'histoire, et cela sans se préoccuper le plus souvent des moyens de reproduction par le tissu ou se demander s'il ne va pas à l'encontre du but qu'on se proposait en faisant usage de ce moyen décoratif plutôt que d'un autre. S'agit-il d'un vitrail ? Le même peintre, sans plus s'inquiéter si ce qui devait tout à l'heure décorer un appartement est maintenant destiné à tamiser harmonieusement la lumière, fournit des cartons pour être ensuite exécutés par des ouvriers exercés à la manipulation et à la teinture du verre. Et il est si peu tenu compte de la différence des moyens ou des procédés d'interprétation, qu'il serait loisible à cet artiste de faire reproduire la même œuvre indistinctement par l'une ou l'autre de ces deux branches de l'art. De là ces contresens qui consistent, par exemple pour un vitrail, à modeler par des ombres les différents éléments de la composition, comme si toutes ses parties, loin de recevoir la projection de l'ombre, n'avaient pas pour unique fonction de transmettre la lumière ; ou bien encore à figurer sur un tapis, où l'on marchera, des reliefs sail-

lants, des perspectives interminables qui feront qu'on n'osera s'y aventurer sans craindre à chaque pas de se heurter contre un monticule ou de s'engloutir dans un abîme.

Les artistes des temps passés ne croyaient pas au-dessous d'eux d'entrer dans tous les détails du métier. Accoutumés à l'étude de la matière, ils s'appliquaient à en faire l'emploi le plus judicieux, à lui donner les formes les mieux appropriées à sa nature. Phidias lui-même savait fondre le bronze, l'argent, l'or, développer l'ivoire. Il ne fut pas seulement le plus grand artiste du siècle de Périclès, mais encore un penseur, un philosophe et un érudit. Si Léonard de Vinci fut le génie le plus grand et le plus complet du xvi[e] siècle, il le dut autant à la variété qu'à l'étendue de ses connaissances, comme aussi à cet esprit d'observation et d'analyse qui fut le propre de sa puissante intelligence.

Aujourd'hui l'art a revêtu chez nous une forme hiératique : il s'est retiré, avec dédain, au sommet d'un Olympe, où il est si difficile à atteindre qu'il faut désespérer de le rencontrer ailleurs que dans les rares apparitions dont ses divinités nous honorent. Il a abdiqué partiellement en faveur de l'industrie en lui abandonnant ce qu'il semble considérer comme les bribes de son domaine. De là ces classifications diverses dont nous venons de parler et qui, groupées, donnent naissance à deux catégories distinctes : le grand et le petit art.

Nous ne pouvons nous étendre ici plus longuement sur cette question; mais nous tenions à constater ce fait pour en montrer les conséquences. D'un côté, nous avons le grand art, auquel concourent les artistes de tous les talents qui ont appris et qui savent, mais n'ont nul souci de ce qui se passe en dehors de leur travail ordinaire et spécial. De l'autre, ce sont les fabricants, les industriels, experts en tout ce qui regarde le détail du métier, les procédés de fabrication, mais à qui manquent le plus souvent les moyens de conception préalable, le dessin et la composition. On sait ce qui résulte de cette anomalie tant pour l'art que pour l'industrie modernes. Tandis qu'autrefois il y avait de l'art dans les objets mobiliers les plus usuels, les plus communs, dans les détails de l'habillement des deux sexes et de l'équipement de l'homme de guerre ; tandis qu'il n'était pas un sabre, pas une cuirasse qui ne fussent fabriqués en raison des perfectionnements apportés à l'art de la guerre et des progrès réalisés dans la manière de traiter le métal, nous voyons aujourd'hui les mêmes objets façonnés sans goût, sans art, et, pour prendre l'exemple plus frappant d'actualité qui nous a donné l'idée de cette étude, le pays, passant à bon droit pour avoir conservé les traditions du meilleur goût, abandonner au hasard la forme d'une coiffure

qui couvrira la tête de ses milliers de défenseurs. On fait en ce moment, dans notre armée, l'essai d'un casque qui, pour satisfaire à toutes les conditions désirables, n'a peut-être besoin que d'être étudié au point de vue de la forme et de l'ajustement de la décoration, comme il n'a sans doute pas manqué de l'être quant au choix et à la disposition de la matière employée. C'est là, nous l'avouons, ce qui nous a déterminé à entreprendre cette étude sur le casque, afin de mettre à même quiconque le pourra et en aura le goût d'étudier cette question et de présenter son modèle. C'est pourquoi nous ne chercherons pas tant à placer sous les yeux de nos lecteurs une série de casques choisis parmi les plus riches des collections publiques ou privées, qu'à leur faire connaître les différents types, les principaux modèles de ces coiffures militaires depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.

Les premières armes défensives inventées par l'homme furent le casque pour protéger la tête, siége de la pensée, et le bouclier pour couvrir le corps et plus particulièrement le cœur, organe de la vie. Aussi retrouve-t-on ces armes dans tous les pays et à toutes les époques, exécutées suivant le degré d'industrie et les progrès de l'art militaire.

D'après Hérodote[1], les Égyptiens avaient pour armure de tête des casques en tissu de jonc. Les Phéniciens et les Syriens de la Palestine portaient des casques à peu près semblables à ceux des Grecs, que nous allons décrire plus loin avec détail. Les chefs mèdes et perses surmontaient leur coiffure de vastes panaches. Xénophon[2], en parlant d'Abradate, roi de Susiane, dit « qu'au moment où ce prince allait endosser sa cuirasse faite de lin, suivant l'usage de son pays, Panthée, son épouse, lui apporta son casque d'or avec un panache de couleur d'hyacinthe ». Hérodote[3] nous apprend aussi que les Perses avaient l'habitude de porter de longs cheveux et de les recouvrir d'un bonnet de laine non foulée appelé tiare. Les Parthes, d'après Plutarque[4], avaient des casques et des cuirasses d'un fer très dense et d'un cuir fort dur.

Héliodore[5] décrit de la manière suivante les cataphractaires des Parthes :

« Cette phalange très belliqueuse est placée au front des batailles

1. Hérodote, livre VII.
2. Xénophon, *Cyropédie*, livre VI.
3. Hérodote, livre VI.
4. *Vie de Crassus.*
5. *Les Éthiopiques*, livre IX.

comme un mur que rien ne peut renverser; voici son armure : un homme de choix et doué d'un corps extrêmement robuste s'enferme dans un casque d'un fer compacte, et qui, en se repliant sur lui-même, représente aussi sensiblement une tête humaine que le fait un masque. Ainsi couvert de la tête au cou, à l'exception des trous des visières, il arme sa main droite d'une perche ferrée plus longue qu'une pique. »

Les Parthes et les Perses du Bas-Empire se servirent de ces cavaliers armés de toutes pièces et leur donnèrent le nom de clibanaires. La description de leur casque nous est précieuse en ce qu'elle montre que ces populations possédaient l'habillement de tête appelé par les Grecs περικεφάλαιον, et, au moyen âge, *helme* ou *heaume*.

Les auteurs anciens, en parlant de leurs héros, nous font connaître l'armure du peuple grec.

Homère[1], après avoir décrit l'armure d'Agamemnon, ajoute :

« Il met sur sa tête un casque orné de quatre phalères et d'une crinière, et surmonté d'un panache flottant. »

Dans maint endroit, il parle de l'éclat brillant des casques, ce qui laisse à supposer que la plupart étaient en métal et que les Grecs de ces temps reculés ne faisaient point usage du casque en cuir. Pausanias[2] affirme, d'ailleurs, que toutes les armes des temps héroïques étaient d'airain. Aristophane[3] dit de Lamachus, général des Athéniens :

« C'est un homme terrible et infatigable, dont le bouclier secoue une tête de Méduse, et dont le casque est ombragé de trois panaches flottants. »

Plus loin, le poète met dans la bouche de son héros les paroles suivantes :

« Apporte-moi les deux plumes qui ornent mon casque... la plume de passereau est belle sans doute et bien blanche... donne-moi l'étui qui renferme mes trois panaches.... »

Voici un passage de Plutarque[4] où il décrit l'armure d'Alexandre :

« Il se couvrit de son casque, car il avait déjà revêtu dans sa tente le reste de son armure. C'était un vêtement silicien ceint d'un zoster[5] et sur lequel il avait mis une cuirasse, doublée de lin, qui lui venait de la prise d'Issus. Le casque était de fer, mais brillant comme de l'argent

1. *Iliade*, liv. XI, vers 15 et suiv.
2. *Laconie*, liv. III, chap. 12.
3. *Akharn.*
4. *Vie d'Alexandre.*
5. C'était une ceinture qui, d'après Suidas, se mettait par-dessus la cuirasse.

pur; c'était l'ouvrage de Théophile. Un collier, également de fer, s'y adaptait. »

Au dire du même auteur, ce casque était ombragé d'un panache aux deux côtés duquel se déployaient deux ailes blanches. A la bataille du Granique, Spithridate, un des lieutenants de Darius, assena sur la tête d'Alexandre un coup de hache qui lui abattit son panache et l'une des ailes qui étaient aux côtés.

Comme nous l'avons dit en commençant, Xénophon[1] aimait l'éclat des belles armes. Tout ce qui composait son appareil de guerre venait de



Fig. 1. — CASQUE GREC.

villes en renom pour leurs spécialités. Il possédait un bouclier d'Argos, une cuirasse d'Athènes, un casque fabriqué en Béotie et un cheval d'Épidaure.

Les monuments de l'antiquité présentent des documents précis touchant les casques grecs. Le fronton du temple d'Égine offre des exemples de deux types principaux. Les uns se pouvaient porter de deux manières : soit levés, la visière étant au-dessus des yeux, soit baissés sur le front; la bombe enveloppait alors le crâne, et la visière, percée de deux trous pour la vue, masquait le visage. Le cimier, lorsqu'il y en avait un, se composait de crins hérissés réunis dans une membrure de métal rivée sur la bombe; il se terminait par une longue queue qui descendait jusqu'au milieu du dos (fig. 1). On voit également dans la frise des Pana-

1. Élien, liv. III, chap. 24.

thénées de ces casques portés par des hommes conduisant des chars.

Le Musée du Louvre et le Musée d'artillerie possèdent un certain nombre de casques grecs trouvés dans des fouilles et qui sont du plus grand intérêt. Un d'eux (fig. 2) offre la particularité d'un tel écartement



Fig. 2. — CASQUE GREC.

(Musée du Louvre)

entre les parties s'appliquant sur les joues, qu'il semble difficile qu'on l'ait pu porter autrement que baissé.

Les variantes consistaient aussi à ouvrir plus ou moins la visière,



Fig. 3. — CASQUE GREC.

parfois à en arrondir les bords (fig. 3)[1] et à pratiquer sur les côtés deux

1. Cette figure et les deux suivantes reproduisent les casques de trois guerriers du

échancrures pour dégager les oreilles. Un des plus beaux spécimens de ce genre que nous connaissions est celui que possède le Musée de Naples[1] : il est en bronze battu; les parties latérales, en forme de jugulaires fixes qui s'appliquent sur les joues, figurent deux têtes de béliers dont les yeux sont d'ivoire.

Avant de se couvrir du casque, on posait sur la tête une sorte de coiffe en cuir dont les bouts tantôt, tombant sur les épaules, se réunissaient derrière le cou (fig. 1), tantôt, relevés sous le casque, ne laissaient voir au-dessus de l'oreille que la partie repliée. On verra plus loin quelle analogie présentait la coiffure des Grecs avec l'habillement de tête adopté au moyen âge.

L'autre modèle (fig. 4, 5 et 6) enveloppe exactement le crâne,

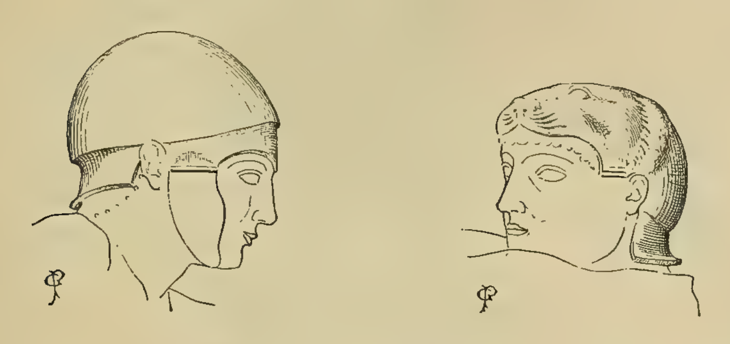


Fig. 4 et 5. — CASQUES GRECS.

couvre le front, la nuque et parfois les joues au moyen de jugulaires articulées. Les casques de ce genre n'avaient souvent pas de cimier. Quand ils en étaient pourvus, ces cimiers étaient à peu près semblables à ceux que nous venons de décrire. Quelquefois sur le côté de la bombe deux fils de cuivre en spirale contribuaient par leur mobilité à donner une flexion plus gracieuse à deux panaches qu'ils devaient supporter[2],

fronton d'Égine. En les examinant de près, on aperçoit dans le marbre des entailles faites pour recevoir les charnières de jugulaires en bronze. On voit même, dans la figure 4, de petits trous paraissant avoir retenu une sorte de couvre-nuque. Ces applications métalliques sur le marbre n'ont rien qui puisse étonner, lorsqu'on sait que tous les monuments de l'antiquité grecque étaient recouverts de peintures polychromes.

1. Voir les dessins qu'en donne Viollet-le-Duc dans le *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, t. VI, p. 95.

2. Voir, au Musée du Louvre, la salle des bronzes.

ou bien encore de petits tubes de métal fixés au sommet recevaient des plumes multicolores.

Le cimier (fig. 6) des casques dits *béotiens* se composait d'une tige de cuivre plantée dans une embase qu'on avait ménagée sur la bombe et enveloppée d'une partie métallique où la crinière se trouvait enchâs-



Fig. 6. — CASQUE DIT BÉOTIEN.

sée[1]. Tous ces casques étaient doublés intérieurement de cuir ou d'étoffe, et quelquefois bordés d'une frange de couleur[2].

Tout le monde connaît le casque de la Minerve du Parthénon. Le tétradrachme d'Athènes[3] représente la déesse couverte de ce casque magnifique. Pour la composition de sa médaille, l'artiste a supprimé les panaches qui se dressent aux deux côtés du cimier dans la Minerve de Phidias et sont du plus bel effet. Par contre, l'auteur de la réduction, dont la découverte nous a révélé ce chef-d'œuvre de l'antiquité, a omis bon nombre de détails en bas et haut relief qui enrichissaient ce casque et sont reproduits sur la monnaie athénienne. Tels sont, par exemple,

1. Des vases grecs du Musée du Vatican présentent bon nombre d'exemples de casques surmontés de cette sorte de cimier, tous remarquables par leur excessif développement.

2. Voir, au Musée d'artillerie de Paris, les costumes de l'antiquité, reconstitués d'après des originaux ou des moulages.

3. Bibliothèque nationale, Cabinet des médailles.

les chevaux qui se dressaient au-dessus du front, les Pégases et la branche d'olivier qui décoraient latéralement la bombe[1].

Ainsi, les Grecs avaient deux sortes de casques. Le premier (le περικεφάλαιον), qu'on baissait au moment du combat, enveloppait la tête tout entière, comme nous verrons que le faisait le heaume du moyen âge. C'était le casque de l'hoplite, soldat lourdement armé. Le second (appelé κόρυς ou κράνος) prenait la forme du crâne, tout en laissant entre le front et l'occiput un vide nécessaire à la circulation de l'air, descendait derrière la nuque, mais découvrait le visage. Enrichi de figures, d'ornements et de panaches, on le portait dans les fêtes et les cérémonies publiques. C'est, d'ailleurs, celui dont les Grecs se sont plu à recouvrir leurs divinités.

Le Musée du Louvre possède un casque en cuivre des plus intéressants (fig. 7)[2]. La bombe, entourée d'un collier de perles, se termine en



Fig. 7. — CASQUE GREC EN CUIVRE.

(Musée du Louvre.)

un cimier fort élégant découpé d'une crête du même métal. Au centre du médaillon placé sur le front se trouve une tête dont la chevelure s'étend des deux côtés sur la couronne; tandis que le couvre-nuque,

1. Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien.*

2. D'après des renseignements que nous devons à l'obligeance de M. Heuzey, conservateur adjoint des antiques, ce casque aurait été trouvé dans l'Italie méridionale.

vivement accusé, s'arrête pour découvrir les oreilles, une large jugulaire présente sur ses deux faces un sphinx en repoussé, coiffé d'un bonnet phrygien. Tout ce travail est d'un goût et d'un fini admirables.

Les cavaliers grecs portaient aussi un casque en forme de cône légèrement bombé[1]. A sa base, il se terminait par un léger rétrécissement ou bien était entouré d'un rebord également rabattu tout autour de la tête. Dans ce cas, la bombe était surmontée d'une tige d'où pendait une épaisse crinière ; deux cornes en forme de lyre se dressaient de chaque côté[2]. Le Musée du Louvre possède encore un casque de cette forme, que nous donnons (fig. 8). Celui-ci est de plus entouré d'une couronne

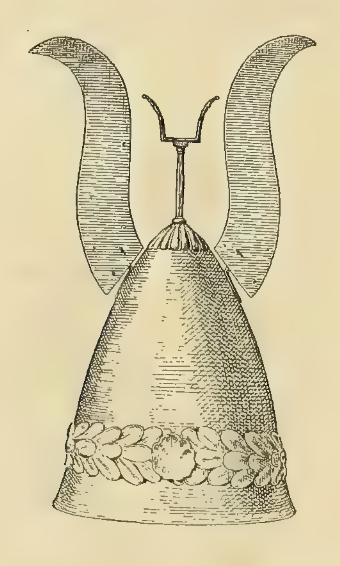


Fig. 8 — CASQUE GREC.

(Musée du Louvre.)

d'or. Derrière, une chaînette semble suspendre une petite tête en or repoussé. La pureté du galbe n'échappera certainement à personne. On y voit le besoin ressenti par l'artiste de rompre les lignes tombantes de la bombe au moyen des formes retroussées des appendices supérieurs.

Les médailles antiques sont aussi d'un grand secours pour la recon-

1. Galerie des bronzes, au Musée du Louvre.

2. Voir ce casque, très bien conservé, au Musée d'artillerie. On remarque, sur les côtés, des attaches de jugulaires.

stitution des casques grecs. Celles de Corinthe, de Témesa en Brutium (Italie) présentent le casque dit à la Minerve[1]. Outre la beauté de la forme et le précieux de la matière, les Grecs enrichissaient encore leurs casques de décorations faites en repoussé. Nous en avons déjà cité un exemple dans le casque de la Minerve de l'Acropole. On remarque sur la médaille de Thurium en Laconie un casque orné du monstre de Scylla. Le casque du Ménélas en marbre de la villa Adriana représente Hercule combattant le centaure.

On a trouvé à Pompéi deux casques fort curieux[2]. Ils sont entourés de larges visières, et leur forme est bien celle des casques que portaient les gladiateurs. Ils sont ornés de trophées d'armes où la cnémide est disposée de manière à servir de tube aux aigrettes placées latéralement. Des trous sont pratiqués dans le cimier pour y fixer la crinière. On sait que, bien qu'ayant longtemps repoussé avec dégoût la férocité des jeux romains, la Grèce dégénérée et soumise à Rome apprit d'Antiochus à aimer ces sanglants spectacles.

Les bas-reliefs en stuc du tombeau de Scaurus à Pompéi donnent des notions précieuses sur les combats de l'arène et sur les armes qu'on y employait. Les gladiateurs étaient divisés en un grand nombre de classes et recevaient divers noms suivant les armes dont ils se servaient et leur manière de combattre. Les uns combattaient à cheval, d'autres à pied. Tous avaient généralement un casque de bronze à large visière et muni d'un masque percé à jour pour la vue, comme celui de la figure 9[3]. Le casque des gladiateurs mirmillons était surmonté d'une figure de poisson. Les samnites ou hoplomachi, armés de pied en cap, portaient un riche baudrier, un bouclier d'argent ciselé, une cnémide à la jambe gauche et un casque à aigrette.

Les casques étrusques diffèrent assez peu de ceux des Grecs pour

1. Musée d'artillerie. Collection d'estampages de médailles, d'après les originaux de la Bibliothèque nationale, et réunis pour présenter les diverses formes des casques antiques.

2. Willemin, *Choix de costumes civils et militaires des peuples de l'antiquité;* t. I[er], pl. 63. L'auteur affirme que la forme de ces casques est celle figurée sur les médailles grecques les plus anciennes. Nous ne connaissons dans ce genre que la médaille d'Eucratide, roi de la Bactriane (Cabinet des médailles), qui présente cette particularité d'un casque à cimier dont la bombe est entourée de rebords assez saillants.

3. Ce casque fait partie d'une armure de gladiateur, de la collection du comte Pourtalès, acquise par le Musée de Saint-Germain. Cette armure, reproduite par une eau-forte de J. Jacquemart, a été publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVII, 1[re] période, p. 483.

qu'il soit inutile d'en entretenir nos lecteurs. Les vitrines de la salle des bronzes au Musée du Louvre en renferment de fort intéressants spécimens.

Les Romains appelaient *galea* leur casque primitif en peau ou en

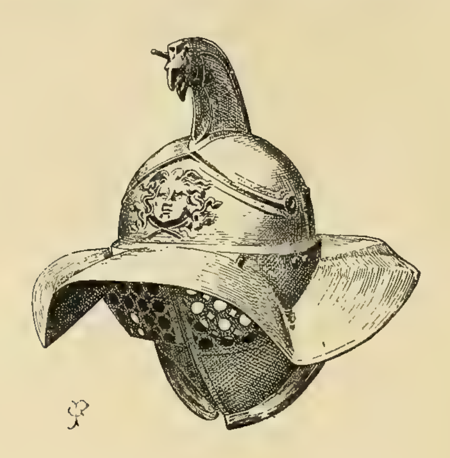


Fig. 9. — CASQUE DE GLADIATEUR.

cuir. On manque de documents précis sur la forme de cette coiffure. Le casque en métal (*cassis*) des légions romaines était juste à la tête; il était en fer ou en bronze, et muni d'un couvre-nuque, ainsi que d'une



Fig. 10. — CASQUE DE LÉGIONNAIRE ROMAIN.

jugulaire en métal; un anneau placé au sommet de la bombe servait à le suspendre à la ceinture pendant la marche, car on ne le posait sur la tête qu'au moment de combattre. Comme on le voit, il présente

une certaine ressemblance avec un des casques grecs que nous avons décrits. La figure 10 reproduit le casque d'un légionnaire romain d'après les bas-reliefs de la colonne Trajane. On remarque aussi sur ce même monument un casque de porte-enseigne couvert d'une tête de panthère. Les cimiers élevés et les hauts panaches distinguaient les prétoriens, dont on apercevait de loin les longues plumes[1]. Voici (fig. 11) un casque tiré de l'arc de Constantin. Les foudres ailés étaient le signe distinctif des empereurs. Coiffé de ce casque et revêtu d'une cuirasse où s'éta-



Fig. 11. — CASQUE DE PRÉTORIEN.

laient des phalères ou des couronnes civiques, le guerrier romain avait l'air le plus imposant.

On se rappelle les luttes sanglantes entre l'empire romain et la Dacie, luttes auxquelles Trajan mit fin en soumettant à son joug ces farouches populations germaniques. Quelques casques de Germains daces figurent parmi les trophées de la colonne Trajane. Ils se composaient généralement d'une couronne surmontée d'un cône obliquant en avant et étaient pourvus d'une jugulaire métallique comme aussi d'un couvre-nuque de cuir ou d'étoffe recouvert d'écailles de métal superposées. Parfois le cône était tronqué et sa surface était décorée de cannelures, comme l'est celui de la figure 12, que nous reproduisons d'après les bas-reliefs de la colonne Trajane.

1. Voir, au Musée du Louvre, des bas-reliefs figurant des prétoriens des Ier et IIe siècles.

Il nous faut, avant d'aller plus loin, parler de l'époque celtique. Les Celtes contenaient leur longue chevelure au moyen d'une bandelette d'étoffe ou d'un cercle de bronze. Les plus riches portaient des casques. Il subsiste encore quelques-unes de ces coiffures datant de deux siècles avant notre ère : « Elles sont, dit M. Quicherat[1], d'un bronze si léger qu'il faut qu'elles aient été montées sur une calotte de cuir. Elles n'ont ni visière ni couvre-nuque. La crête est une feuille de métal posée de champ et découpée en pointe. De petits tubes, où il semble qu'on ait fourré des plumes ou des touffes de laine, sont plantés d'une manière

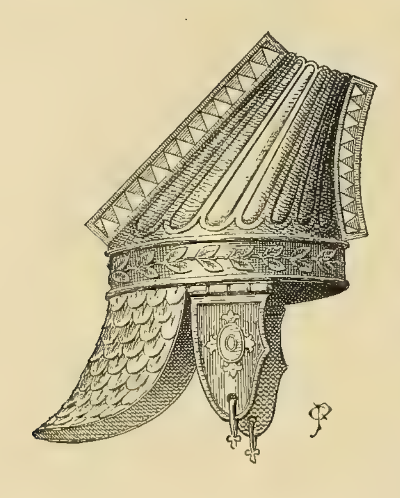


Fig. 12. — CASQUE DE GERMAIN DACE[2].

bizarre, par devant et par derrière, au-dessous de la crête, et quelquefois il y a d'autres appendices sur les côtés. Le casque des Gaulois danubiens, conçu dans le même système, était de plus accompagné de jugulaires. »

Nous donnons (fig. 13) un casque gaulois du plus grand intérêt[3]. La forme de la bombe est correcte et rationnelle ; le cimier est élégant. Toute la décoration est le produit de coups d'un poinçon tantôt aigu, tantôt arrondi du bout. La crête est simplement repliée à sa base et rivée

1. *Histoire du costume en France*, p. 14.

2. La forme de ce casque, qui présente une certaine ressemblance avec celle de notre schako moderne montre que l'on prêterait à tort à cette coiffure de notre infanterie un caractère absolument national.

3. Ce casque est au Musée du Louvre (salle des bronzes) et fait partie de la collection Campana. On manque de renseignements précis sur sa provenance.

au fond de la calotte. Il est impossible de produire plus d'effet avec des moyens plus simples. Tout cela est fait dans une seule épaisseur de métal; de sorte que ce travail, qui forme, d'un côté, par la juxtaposition des coups de poinçon des rangées de perles accrochant la lumière, donne, de l'autre, une suite de creux qui sont autant de petits points d'ombre. Lorsque, bien entretenus, ces casques reluisaient au soleil, leur éclat devait être étincelant. Nous insistons ici pour montrer combien souvent, par les procédés les plus rudimentaires, mais en même temps les mieux

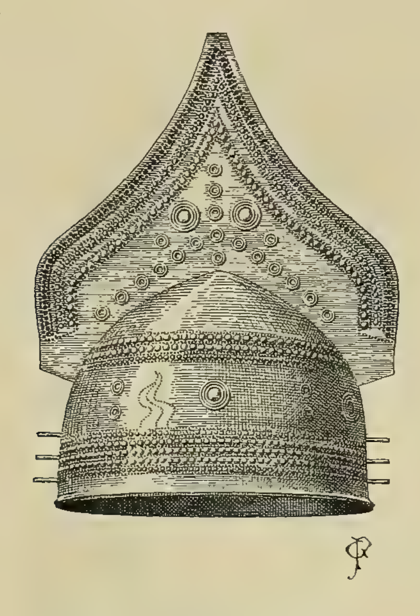


Fig. 13. — CASQUE GAULOIS.

appropriés, on peut, à peu de frais, faire une œuvre d'art. Certes ce casque n'a pas la richesse des casques de Henri II; les Gaulois n'avaient pas à leur service une légion d'artistes comme ceux de la Renaissance, et leur industrie était dans l'enfance. Néanmoins, si l'on tient compte de la différence de ces conditions, ce casque gaulois est relativement une coiffure aussi parfaite que possible.

On a trouvé aux environs de Falaise des casques gaulois qui ont été décrits par M. Ch. de Linas dans la *Revue archéologique*[1]. La bombe de l'un d'eux est munie latéralement de deux ailettes en métal et se termine simplement en une pointe très aiguë qui formait tube et pouvait recevoir un panache.

1. *Les Casques de Falaise*, 1869.

Dans les derniers temps de la république romaine, on remplaça la crête par des cimiers extrêmement élevés simulant soit des cornes, soit des paires d'ailes, soit même des bustes d'animaux. Il devint dès lors utile de donner plus de force à la bombe pour qu'elle pût supporter tout cet échafaudage. On l'entoura même d'un rebord assez saillant qui ne fit qu'ajouter à la consistance du métal. On voit sur des monnaies gauloises des cavaliers porteurs de cette étrange coiffure.

Le costume tout entier du Gaulois incorporé dans les légions romaines fut à peu près celui du soldat romain.

C'était parmi leurs vaincus et particulièrement dans les Gaules que les Romains avaient l'habitude de recruter leurs gladiateurs. La Gaule leur en fournissait du temps même de la république. Par la suite, cette sorte de spectacle étant entrée dans ses mœurs, elle en dressa pour son propre compte. L'école de gladiateurs d'Autun comptait de nombreux sujets dont l'armure était si bien combinée que les Romains la réputaient impénétrable. Nous avons déjà eu l'occasion de décrire leurs casques aux larges rebords et au masque percé de trous.

PAUL GOUT.

(La fin prochainement.)



LES MAISONS DE RAPHAEL

A ROME

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS OU PEU CONNUS



VASARI nous entretient à deux reprises différentes de la maison, ou plutôt du palais, que Bramante construisit dans le Borgo pour son jeune compatriote et protégé Raphaël. « Bramante, nous dit-il, fit bâtir dans le Borgo le palais qui appartint à Raphaël d'Urbin. Cet édifice est construit en briques et en mortier coulé; les colonnes et les corniches sont d'ordre dorique et rustique. On remarquera ce moyen si nouveau et si beau d'employer le mortier. » Ailleurs le biographe s'exprime au sujet de cette construction dans les termes suivants : « Pour perpétuer sa mémoire, Raphaël fit élever dans le Borgo-Nuovo un palais que Bramante décora au moyen du béton[1]. » La gravure due à notre brave compatriote Lafreri, et exécutée en 1549, nous montre une disposition absolument conforme à la description de Vasari. Elle est accompagnée d'une légende qui ne laisse aucune place au doute : *Raph. Urbinat. ex lapide coctili Romæ extructum*[2].

1. (Bramante) « fece fare in Borgo il palazzo che fu di Raffaello da Urbino, lavorato di mattoni e di getto con casse, le colonne e le bozze di opera dorica e rustica, cosa molto bella ed invenzion nuova del fare le cose gettate. » (Ed. Lemonnier, t. VII, p. 135.) — « Laonde di grandezza fu la gloria di Raffaello accresciuta, e de' premi parimente; perchè per lasciare memoria di sè fece murare un palazzo a Roma in Borgo nuovo, il quale Bramante fece condurre di getto. » (*Ibid.*, t. VIII, p. 34.)

2. Le fac-similé qui accompagne cet article a été exécuté d'après un exemplaire de cette rarissime estampe appartenant à M. de Geymüller.

Dans sa précieuse lettre publiée par Morelli, le Vénitien Marc-Antoine Michiel di ser Vettor nous donne un renseignement quelque peu différent. D'après lui, Raphaël aurait acquis ce palais de Bramante, moyennant une somme de 3,000 ducats d'or. Michiel ajoute que le jeune maître le laissa en mourant au cardinal Bibiena[1].

Quelle que soit la version que l'on adopte, il me paraît certain que le palais du Borgo est l'œuvre non de Raphaël, comme l'a admis Passavant[2], mais de Bramante. Il aurait, en effet, été étrange que l'illustre architecte, pour faire plaisir à son jeune ami, eût consenti à remplir les fonctions de simple conducteur des travaux. C'est lui, il n'est pas permis d'en douter, qui a tracé les plans et réglé l'ordonnance de l'édifice. M. de Geymüller, dont le jugement fait autorité en ces matières, n'hésite pas à faire honneur de la construction à son maître favori[3].

Les mots *ex lapide coctili*[4], employés par Lafreri, nous prouvent qu'il s'agissait en réalité d'une construction assez modeste. Raphaël, si tant est que le palais ait été construit pour lui, aurait évidemment préféré le travertin, cette pierre merveilleuse, dont Bramante tira un parti si brillant dans la Chancellerie et le palais Giraud; mais, à ce moment, force lui était de compter. Le palais du Borgo-Nuovo n'a, en effet, pu être édifié que pendant les trois ou quatre premières années de son séjour à Rome, à une époque où l'artiste ne possédait pas encore les trésors qu'il

1. « La casa, che già fu de Bramante, che egli comprò per ducati 3,000, ha lassata al cardinal de Santa Maria in Portico. » (*Notizia d'opere di disegno,* p. 211.)

J'éprouve quelque embarras à concilier cette assertion avec les textes authentiques. Un contemporain de Bibiena, le maître des cérémonies de Léon X, Paris de Grassis, nous dit, en effet, dans un passage déjà relevé par Passavant (I, 283), que le cardinal mourut au Vatican, n'ayant pas de maison à lui. Nous savons, d'autre part, que, l'année même de la mort de Raphaël, le 26 octobre 1520, Léon X approuva par un bref spécial la vente faite au cardinal Pierre Accolti, titulaire de saint Clément, de la maison possédée par Raphaël dans le Borgo. Le bref mentionne les exécuteurs testamentaires, Baldassare da Pescia et G.-B. dell'Aquila, les légataires et les héritiers *ab intestat.* De Bibiena, pas un mot.

Ce document précieux, qui jusqu'ici a passé presque complètement inaperçu, a été publié par C. Milanesi dans le *Giornale storico degli archivi toscani,* t. IV, p. 248 et suivantes.

Au XVII[e] siècle, Alexandre VII acquit du prieuré de Malte la maison de Raphaël, moyennant la somme de 7,163 scudi 34, et la fit démolir pour agrandir la place de Saint-Pierre.

2. *Raphaël,* t. I[er], p. 175, 283; t. II, p. 390.

3. *Les Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome,* p. 89.

4. En briques. — Vasari se sert, comme on l'a vu, du mot *mattoni,* qui a le même sens.

dut à la libéralité de Léon X. Bramante était mort le 11 mars 1514; mais, depuis près d'une année déjà, ses infirmités le rendaient impropre à tout travail. C'est donc vers 1512, au plus tard, qu'a dû prendre naissance l'élégant édifice du Borgo. Raphaël ne jouissait alors tout au plus que d'une modeste aisance[1]. Il lui fallut se contenter d'une maison à un seul étage, dans laquelle l'élégance l'emportait sur la somptuosité.

Si nous supposons, au contraire, que Bramante ait construit le palais pour lui-même, c'est entre 1506 et 1508 qu'il faut, pour des raisons déduites par M. de Geymüller avec une sagacité fort grande, en placer l'exécution. Or, à ce moment, l'architecte en chef de Saint-Pierre n'était pas en mesure, lui non plus, d'élever pour son usage personnel une construction bien coûteuse.

En contemplant la gravure de Lafreri, seul souvenir de ce sanctuaire détruit par les Vandales du XVIIe siècle, on ne peut se défendre d'un sentiment de vive curiosité. Comment Raphaël avait-il décoré cette demeure, dans laquelle il passa les années les plus fécondes de sa vie? L'artiste, vraiment débordé par les commandes, à partir de l'avènement de Léon X, a-t-il pu, au milieu de cette existence fiévreuse, se créer un intérieur digne de lui? Je serais assez disposé à croire que les meubles, les ouvrages d'art les plus précieux s'entassaient dans le palais, sans que leur possesseur trouvât le temps de les installer convenablement. Ce magicien, qui avait embelli la demeure de tant d'autres, se voyait réduit à ne songer à la sienne qu'en dernier lieu. Tout portait la trace de la hâte, de l'improvisation. C'est à peine s'il avait eu le loisir de suspendre au mur le portrait dont lui avait fait présent le Francia, et celui que lui avait offert Dürer. Dans un coin gisaient de superbes tapisseries non encore dépliées. L'antichambre, les corridors étaient remplis d'antiques, dont quelques-unes n'étaient peut-être pas encore débarrassées de la gangue qui les recouvrait. Puis venaient les chevalets des élèves, et des montagnes d'esquisses ou de cartons[2]. Rien de plus pittoresque

1. En 1514 il ne possédait encore que 3,000 ducats d'or au soleil, et cependant il se croyait dès lors un véritable Crésus. Dans sa lettre à son oncle Simon (1er juillet 1514), il est tout fier de lui annoncer que « fin in questo di mi trovo havere roba in Roma per tre mila ducati d'oro et d'entrata cinquanta scudi d'oro ». Il ne se doutait guère alors que, six ans plus tard, il se trouverait à la tête d'une fortune énorme, 16,000 ducats d'or.

2. Le chargé d'affaires de Ferrare, écrivant à son maître, le 3 septembre 1519, lui dit qu'il a appris que le tableau commencé pour lui, par Raphaël, se trouvait caché sous une infinité d'autres ouvrages : « (La tavola di Vostra Signoria) è revoltata al muro con molte altre tavole sopra. » (Campori, *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. I, p. 450.)

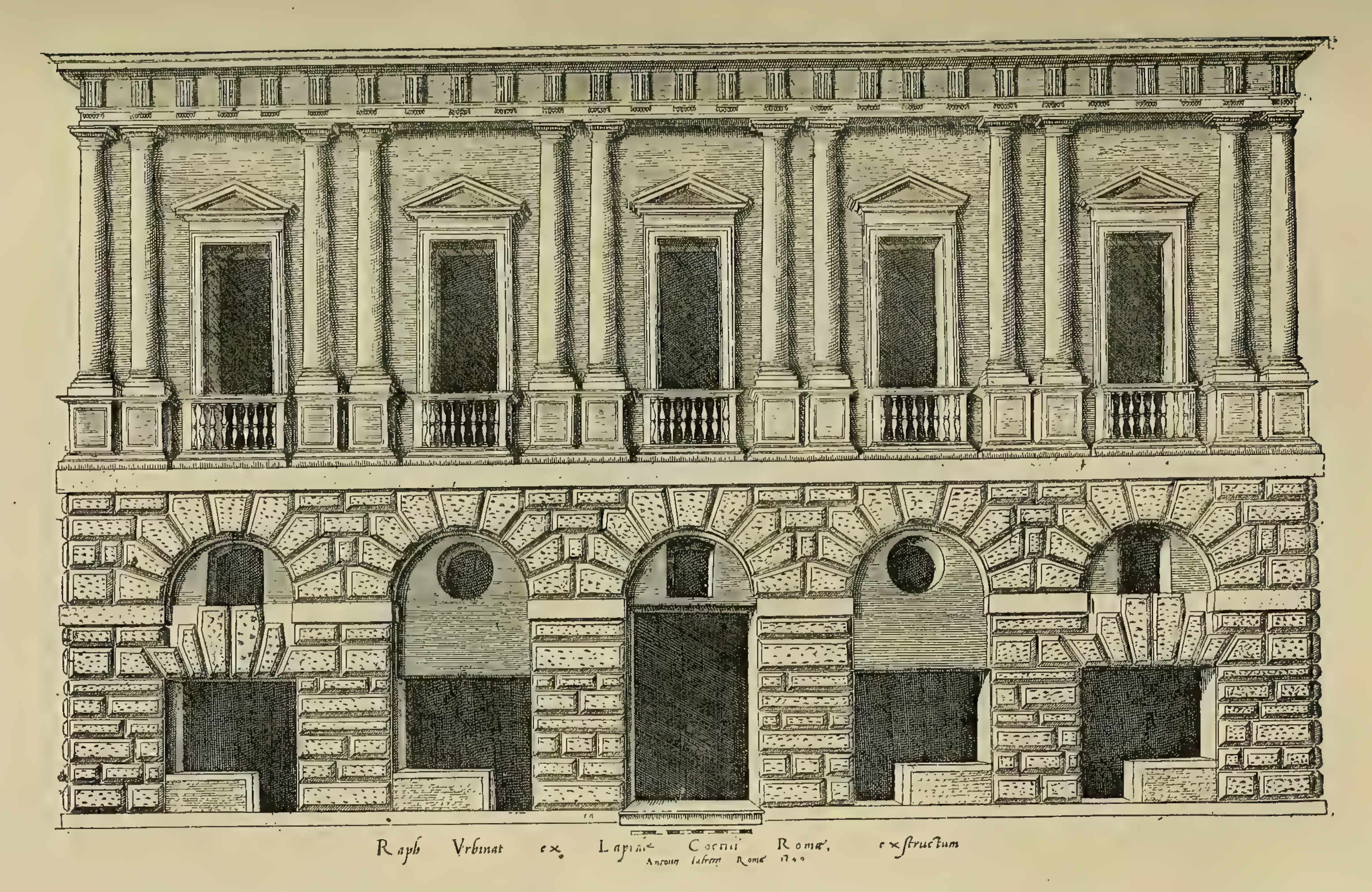
qu'un tel spectacle, quoique ce beau désordre ne fût nullement un effet de l'art.

On pénétrait assez facilement dans la maison, mais ne parvenait pas qui voulait jusqu'au maître. Le chargé d'affaires de Ferrare (lettre du 12 septembre 1519) nous fournit à cet égard quelques détails curieux. « Passant devant l'habitation de Raphaël, dit-il, et trouvant la porte ouverte, j'y entrai et le fis demander. Mais je reçus pour réponse qu'il ne pouvait venir en bas. Je descendis donc de cheval et m'apprêtai à monter chez lui, lorsqu'un second domestique me dit que son maître était dans sa chambre, occupé à faire le portrait de M. Balthasar Castiglione. Je fis semblant d'ajouter foi à ses paroles et lui annonçai que je retournerais une autre fois[1]. »

Si les renseignements contenus dans une lettre publiée dans le *Buonarroti* (1866, p. 57), et adressée au major Kühlen de Rome par le personnage bien connu qui se sert du pseudonyme de Momo, méritent créance, Raphaël n'aurait pas tardé à se sentir à l'étroit dans sa nouvelle habitation. Sa situation même à la cour de Léon X et, on peut l'ajouter, les intérêts de son art lui imposaient des charges fort lourdes. Il comptait dès lors de nombreux aides ou élèves, et toute cette phalange de collaborateurs ou de disciples il était forcé, conformément aux habitudes patriarcales de l'époque, de la loger ou du moins de la nourrir. Le témoignage du collaborateur du *Buonarroti* n'est donc pas invraisemblable en lui-même quand cet écrivain rapporte que, dès 1515, Raphaël se vit obligé d'acquérir, au prix de 200 florins d'or, une maison située dans le Borgo, via Sistina, et appartenant à l'architecte Perino de' Gennari de Caravaggio. Un peu plus tard le maître fut encore forcé, évidemment par suite du manque de place, de louer dans la via Alessandrina (conduisant du pont Saint-Ange à la place de Saint-Pierre) plusieurs autres maisons ayant pour propriétaires les frères Porcari.

Un document encore inédit, que j'ai trouvé à Rome lors d'un récent voyage, prouve que, peu de temps avant sa mort, Raphaël songeait à bâtir pour son usage personnel une demeure plus vaste, cette fois-ci, selon toute vraisemblace, un véritable palais. L'emplacement qu'il choisit appartenait au chapitre de Saint-Pierre et avait été précédemment loué à un ami du maître, Léonard Bartolini; il était situé dans la via Giulia, près de Saint-Jean-des-Florentins, par conséquent dans le voisinage du

1. G. Campori, *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. XIV, p. 451.



MAISON DE RAPHAEL DANS LE BORGO NUOVO.

(D'après l'estampe de Lanfreri.)

Vatican, quoique sur la rive opposée. Mais, avant d'aller plus loin, laissons la parole au notaire chargé de dresser l'acte d'acquisition :

« Le 24 mars 1520, les chanoines de Saint-Pierre confirment la cession faite par Leonardo Bartolini au seigneur Raphaël d'Urbin, peintre, de ses droits à la location d'un terrain appartenant au susdit chapitre. Ce terrain est situé à côté de l'église Saint-Blaise della Pagnotta, dans la région du Pont[1]; il est bordé de tous côtés par des rues (*juxta ab omnibus lateribus vias publicas*) et mesure 217 cannes et demie, mesure romaine. La cession a lieu à titre d'emphythéose perpétuelle, avec cette condition expresse que le seigneur Raphaël construira sur le terrain en question une maison destinée à lui servir d'habitation (*dictus dominus Raphaël... promisit... in dicto terreno domos habitabiles ipsius domini Raphaelis suorumque heredum et successorum propriis sumptibus et expensis construere et fabricare, ac construi et fabricari facere*). Dans le cas où ces constructions ne seront pas élevées dans un délai de cinq ans, le terrain tout entier doit faire retour au Chapitre (*in eventum in quem dictus dominus Raphael suique heredes et successores in domibus dicto terreno fiendis per quinquennium negligentes fuerint et illas facere cessaverint*). Le cens annuel est fixé à 80 ducats, de 10 carlins chacun, payables le jour de la fête de saint Pierre et de saint Paul. »

Ainsi qu'on vient de le voir par ce dernier chiffre, il s'agissait d'une propriété assez considérable, puisque la location seule du terrain s'élevait à la somme de 80 ducats d'or, représentant au denier vingt un capital de 1,500 à 2,000 ducats[2]. Il est vrai que la via Giulia passait alors pour le plus beau quartier de Rome. Commencée par Jules II, cette rue, qui aujourd'hui encore offre un caractère de noblesse et d'élégance si saisissant, renfermait plusieurs édifices construits par Bramante. C'était la résidence des grands seigneurs, des prélats, des banquiers. Raphaël pouvait désormais marcher de pair avec ces favoris de la fortune.

La date du contrat offre un intérêt particulier. Ce document est du 24 mars 1520; le 6 avril suivant, Raphaël expirait. On voit dans quelles dispositions d'esprit l'artiste se trouvait presque à la veille de sa mort. L'avenir lui apparaissait sous les couleurs les plus riantes. Lui qui avait embelli, transfiguré le séjour de tant de grands personnages, songeait enfin à se créer une demeure digne de lui. Riche, au comble de la gloire, il aspirait, je ne dirai pas au repos, — il était trop jeune pour se con-

1. En 1516, l'architecte Antonio da San-Gallo et l'orfèvre Caradosso achetèrent également des terrains situés à côté de Saint-Blaise.

2. D'après une note du *Raphaël* de Passavant (t. Ier, p. 283), le ducat d'or aurait aujourd'hui une valeur de 60 francs. Cette évaluation, toutefois, me paraît exagérée.

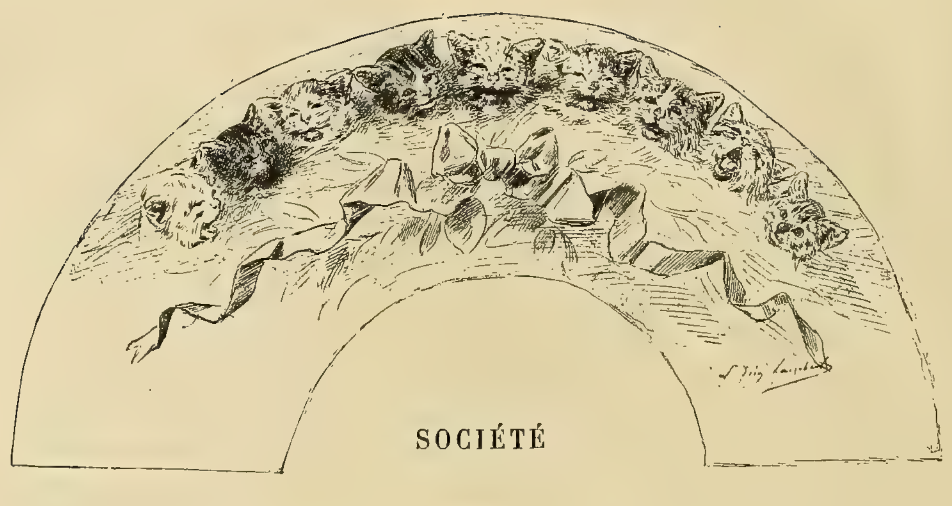
damner à l'oisiveté, — mais à ce recueillement que les exigences incessantes de Léon X ne lui avaient plus permis, depuis de longues années, de connaître. Il ne se savait pas si près du repos éternel.

M. le commandant Paliard, dont tous les amis de Raphaël connaissent l'obligeance et l'érudition, me fait observer que la date du contrat est intéressante à un autre point de vue encore : elle nous prouve combien fut courte la maladie du jeune maître. Le 24 mars, il assistait encore, plein de santé, à la rédaction de l'acte; treize jours après, il n'était déjà plus. Les savants qui ont entrepris, comme l'a fait avec tant de succès M. A. Gruyer[1], de réfuter l'explication donnée par Vasari de la mort si subite de Raphaël, trouveront à coup sûr un argument de plus dans le rapprochement des deux dates.

EUG. MÜNTZ.

1. *Les Portraits de la Fornarina par Raphaël.* Paris, 1877, p. 8.





SOCIÉTÉ

DES

AQUARELLISTES FRANÇAIS

(DEUXIÈME EXPOSITION)



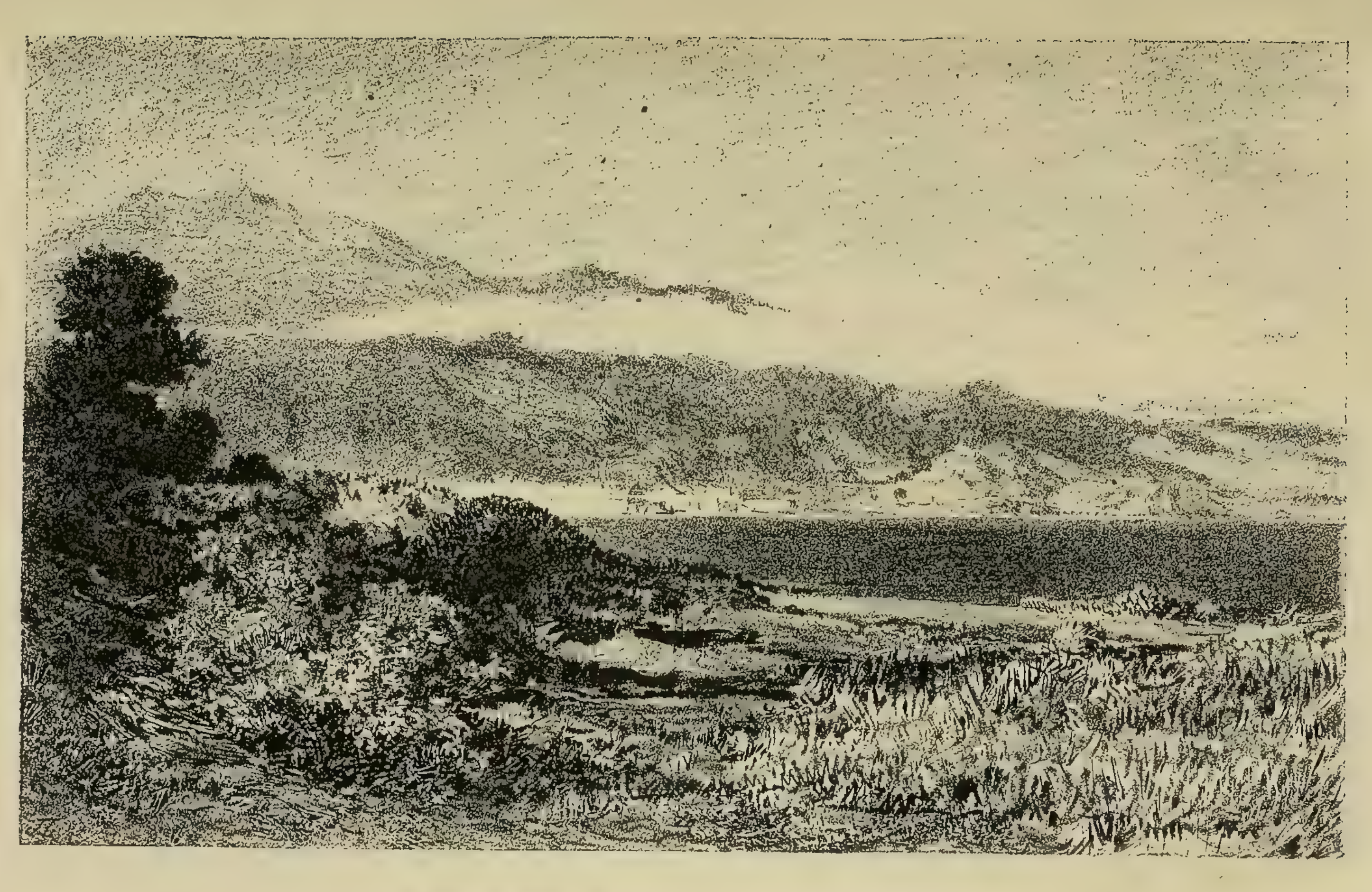
Voici les aquarellistes français revenus sur l'eau; ils ont ouvert au siège social, rue Laffitte, 16, une nouvelle exposition qui a un très grand et très légitime succès, nous sommes heureux de le constater. L'an dernier, en annonçant la création de la Société nouvelle, nous lui souhaitions bonne chance. Notre optimisme a été mis à l'épreuve, grâce à une tentative malheureuse qu'avaient faite quelques-uns des sociétaires en exposant des peintures à l'huile. Tout s'était conjuré contre eux : la saison, dont chacun se rappelle la rigueur; certaine sévérité du public, qui n'aime pas à être troublé dans ses habitudes; enfin tout un tapage maladroit dont la conséquence a été la retraite de M. de Neuville. Si je rappelle aujourd'hui ces légères mésaventures, c'est que, loin de nuire au succès actuel, elles y ont contribué. Dans un ciel trop bleu, il faut de temps à autre un petit nuage, et le cœur humain est ainsi fait qu'il ne lui déplaît pas de blâmer par hasard ceux qu'il admire toujours. Or de quoi se compose le public, sinon de cœurs humains? Voilà pourquoi,

ROUTE DE MENTON, PAR M. JULES JACQUEMART.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

après avoir légèrement tourné le dos, il bat des mains aujourd'hui. On retrouve les sociétaires à leur poste, en groupe compact, formant un ensemble merveilleux de talents hors ligne et de tableaux exquis. Dans ce monde de choix, on est fort embarrassé : par qui commencer? Comme une maîtresse de maison qui réunit de grands personnages, on ne sait à qui donner le pas. En pareil embarras, le mieux est de s'en remettre au hasard, c'est encore le moyen de ne froisser personne.

Est-ce le hasard seul qui me conduit vers M. Jacquemart? et, en parlant de lui d'abord, est-ce que je ne cède pas à un secret penchant? Je ne veux point m'en rendre compte, mais je crois que tout le monde fait comme moi et court tout de suite au pays du soleil. Avec M. Jacquemart le voyage est plus expéditif et plus économique qu'avec les entreprises Cook, Lubin et autres. On peut, grâce à lui, visiter la Corniche en un quart d'heure, et le voyage aller et retour coûte un franc. Quel dommage de n'avoir pas joui de ses aquarelles au mois de décembre lorsque tout était couvert de neige! Nous nous serions réjoui les yeux, et, qui sait? nous aurions eu moins froid. C'eût été un chauffoir comme un autre, et l'imagination dégage autant de calorique que le charbon de terre. Voilà Menton, le val de Gorbio, de Castagnier, tous les pays du soleil! puis les ports de Marseille, de Gênes, autant de merveilles! Il suffit de regarder les quelques centimètres carrés de papier que M. Jacquemart a mouillés avec son pinceau pour voir l'immense nature. On est tout d'abord frappé par la lumière répandue, par l'éclat de la pure atmosphère; puis, si l'on cherche les détails, tout vit, tout se meut, tout brille. Je voudrais choisir et ne le puis. Est-ce la route de Monte-Carlo? est-ce la montagne de Sainte-Agnès avec son sommet brillant et ses ombres couleur d'améthyste? Oh! le grand poète que M. Jacquemart, et comme il a raison de si bien voir et de si bien exprimer ce qu'il voit! Mâts de bateaux, coques de navires, quais trempés d'eau, murs brûlés par le soleil, cieux brillants; tout cela, c'est la nature. Elle est devant nous entre les quatre bordures de bois doré qui l'encadrent sur le frêle morceau de papier. N'est-ce pas dans les *Mille et une Nuits* qu'on voit sortir d'un vase une fumée qui, en se condensant, devient un géant immense, et qui — prodige étrange — est contenu dans l'étroite enveloppe? Je pense toujours à ce conte, quand je vois ce que M. Jacquemart sait renfermer en un pareil espace. N'ai-je pas la belle impression du port de Gênes? ne vois-je pas la route de Menton? et, ce vallon vert, est-ce que je ne m'y promene pas? La disproportion n'existe plus; je le répète, la nature est là en face de nous; nous pouvons l'admirer et, si nous l'aimons, nous livrer à tous les rêves et à tous les enchantements qu'elle



VUE DES ENVIRONS DE MENTON, PAR M. JULES JACQUEMART.

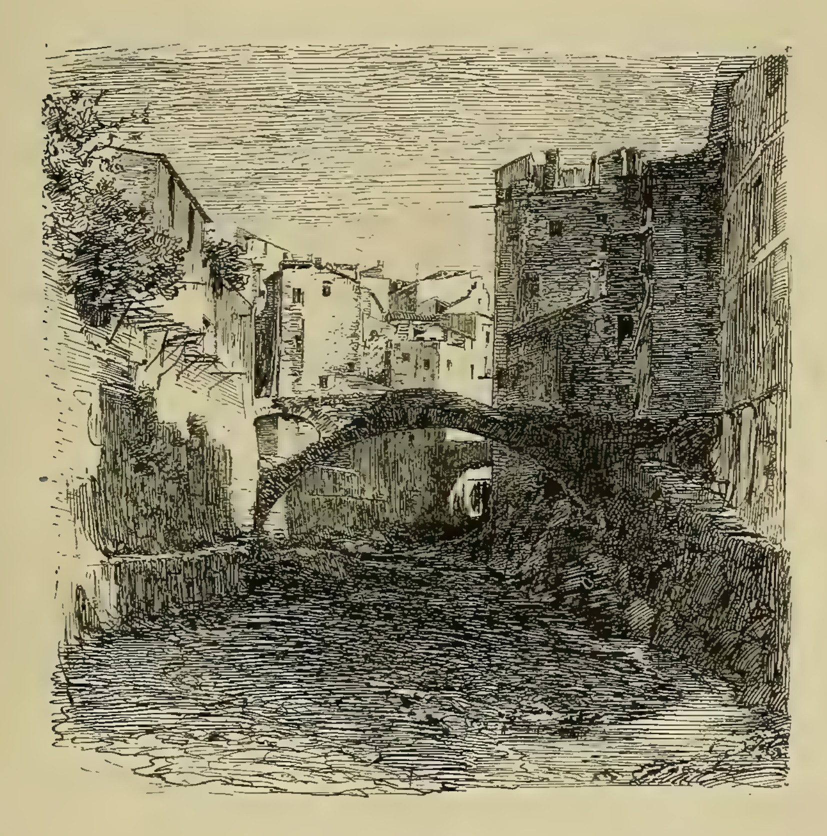
(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

inspire. Ce sont là des hommages un peu vagues, et on ne rendrait qu'à moitié justice à M. Jacquemart si l'on se contentait de pareilles émotions. Il faut regarder de près ses aquarelles et voir comme elles sont faites. Après le grand artiste, il faut saluer le virtuose incomparable. Quoi? ce sont ces touches qui ont l'air improvisé, ces gouttes échappées du pinceau, ces tons simples presque transparents, c'est tout ce mécanisme naïf en apparence qui produit de pareils effets? Si l'on veut encore mieux apprécier tout ce que le talent de M. Jacquemart a d'aisé et d'éclatant, qu'on se tourne et qu'on regarde en face de lui un des maîtres du paysage, M. Français. Éprouve-t-on le même coup de foudre? est-ce le même aspect brillant de la nature? Quand on s'approche, quand on réfléchit, on admire la savante ordonnance des plans, les lignes majestueuses de l'horizon; on est plein d'estime pour les nobles qualités de l'artiste, mais on reste calme. Avec M. Français c'est un mariage de raison, tandis qu'avec M. Jacquemart c'est un mariage d'amour.

J'ai dit que je marchais au hasard, toujours sûr d'être bien guidé. M. Heilbuth et sa grande aquarelle des *Fouilles* nous ramènent à Rome, ses premières amours. Dans un vaste amphithéâtre, nous voyons un vieillard, archéologue distingué sans doute, qui, du bout de sa canne, indique sur le sol les dispositions du temple ou du palais qu'il retrouve. D'un côté, un groupe de touristes anglais l'écoute, et, de l'autre, des ouvriers ont interrompu leurs travaux pour suivre une explication à laquelle ils n'entendent certainement pas grand'chose. Le ton général du tableau est harmonieux; les fonds un peu sombres encadrent à merveille les personnages sur lesquels la lumière vient de haut. Que d'observation et de malice dans le groupe d'hommes et de femmes : les vieux avec leur guide Murray à la main, et les jeunes avec leurs jolies toilettes et leurs cheveux bouclés! Ce que j'admire chez M. Heilbuth, outre son talent, c'est le choix et la vérité de ses personnages. M. de Goncourt disait récemment que le naturalisme n'existerait que le jour où il aurait peint le grand monde, et que, si l'on copiait les assommoirs, c'est parce qu'il était plus facile de les faire ressemblants que de décrire un vrai salon. M. Heilbuth a réalisé dans la peinture le vœu que M. de Goncourt formait pour la littérature. Les femmes que M. Heilbuth représente au Bas-Meudon ou sur une falaise sont aussi vraies que si elles étaient laides et mal vêtues. Comme elles sont jolies, au contraire, celle qui, étendue au bord de la mer, lutine son chien, et cette autre qui se repose sur la rive fleurie de la Seine! M. Heilbuth est heureusement resté fidèle à ses dernières amours, et il nous a donné quelques-uns des paysages à personnages féminins pour lesquels il fera bien, quand la propriété artistique sera protégée par

une loi, de prendre un brevet. N'aurait-il pas, si la loi avait un effet rétroactif, des droits d'auteur et d'inventeur à exercer sur plus d'un cardinal dont on lui a emprunté l'idée et la malice? Comme on lui a laissé le talent, nous n'avons pas à nous plaindre, ni lui non plus.

M. Detaille vient avant M. Leloir et M. Lambert par raison d'alpha-



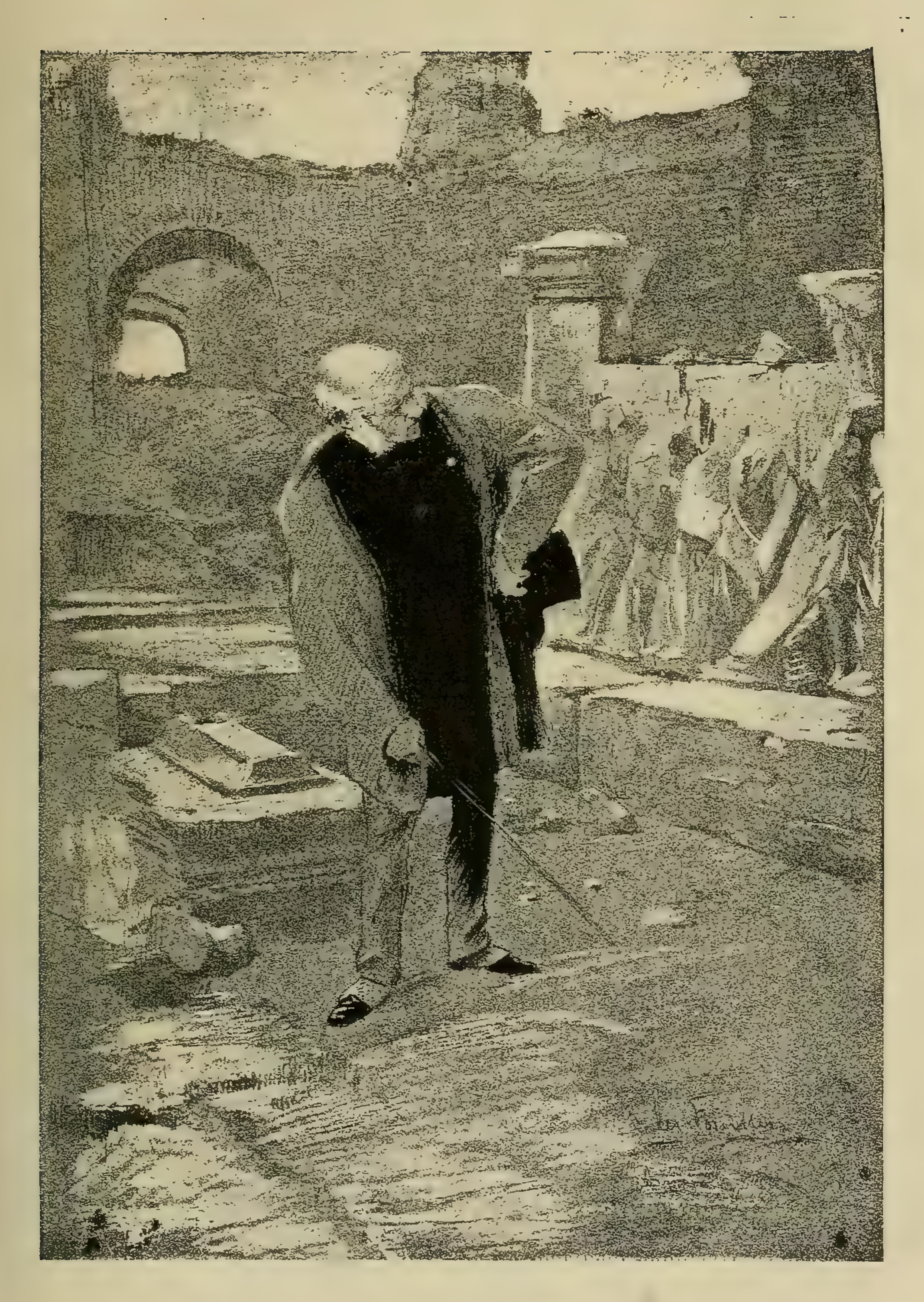
VUE PRISE A MENTON, PAR M. JULES JACQUEMART.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

bet, parce que le D vient avant l'L. Je voudrais modérer mon enthousiasme, et j'ai bien peur de fatiguer de mon lyrisme. Le moyen de baisser le ton devant M. Detaille, qui expose les deux meilleures œuvres qu'il ait jamais faites, où l'on trouve toutes ses qualités et aucun de ses défauts, s'il en a. Quelle organisation extraordinaire! M. Detaille va, au printemps dernier, passer un mois à Londres, et il rapporte l'Angleterre dans sa boîte à couleurs. Hyde-Park et la Tour de Londres sont devant nous : voici les musiques écossaises avec leur uniforme blanc. Le grand

tableau qui représente l'*Intérieur de la Tour de Londres à l'heure de la parade* est, je crois, le meilleur. Tout y est parfait : l'architecture d'une couleur si harmonieuse, les soldats et les musiciens, les curieux maintenus par le vieux gardien tout aussi pittoresque que celui de M. Millais. Dans le *Retour de l'exercice* à travers Hyde-Park, nous sommes moins charmés de l'ensemble; mais que de détails heureux. On y voit se développer la triple vue de M. Detaille, qu'il exerce cette fois sur les Anglais. Je ne parle point des jolies demoiselles à cheval accompagnées de leur père, non plus que de la jeune femme du premier plan, avec un chapeau de paille, qui presse le pas pour que l'enfant qu'elle tient à la main puisse voir le défilé. Cette observation est de tous les pays. Quel bambin n'aime pas les soldats? Mais regardez, au second plan, l'homme vêtu de velours râpé, qui s'appuie sur la balustrade et regarde passer les troupes. Il va se retourner, et nous allons voir un de ces personnages à mine patibulaire, la figure noire et les cheveux clairs, qui fourmillent à Londres, cocher ou palefrenier en retrait d'emploi. On ne saurait trop admirer les blancs des uniformes difficiles à mettre à leur plan et que M. Detaille a si bien coordonnés. Comment s'en étonner, quand on voit au-dessus des grandes aquarelles les deux petites études de soldats sur fond de papier qui sont des miracles de justesse et de vérité? On peut, du reste, avec les tableaux de M. Detaille, se livrer à un divertissement instructif : on peut prendre chacun de ses personnages, à quelque plan qu'il soit placé; on peut le détacher, l'examiner dans son ensemble : il est lui-même un tableau. Ainsi fait-on avec une belle grappe de raisin : on en détache chaque grain pour le déguster à l'aise, et tous sont parfumés et savoureux.

Comme Listz, qui ne trouvait pas la musique des autres assez difficile pour lui et qui se composait d'inextricables concertos, M. Leloir ne se contente pas de la nature : il la trouve trop facile, et il se plaît à la modifier. Ses femmes aériennes offrent des mouvements extraordinaires, ses ajustements d'une autre époque exigent des connaissances et des recherches approfondies. Comme il dessine et peint personnages et étoffes avec une perfection absolue, on n'a qu'à l'admirer, et les difficultés sont si bien tranchées qu'on a peine à s'en rendre compte, tout comme lorsqu'on entendait Listz jouer un caprice hongrois. L'éventail que M. Leloir intitule spirituellement *Un Assiégé* est une fantaisie incomparable. Au haut d'un arbre qui rappelle celui de Robinson, par la fenêtre d'une des niches où l'on dîne dans la réalité, apparaît la tête d'un ermite. Que voit-il, le malheureux? A chaque branche les femmes les moins vêtues et les plus jolies s'efforcent de le tenter. Elles suffiraient, à ce qu'il semble,



LES FOUILLES, PAR M. HEILBUTH.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

et n'auraient pas besoin de renforts; pourtant l'une lui montre une tiare, l'autre une crosse, une troisième des couronnes de lauriers, une dernière des pièces d'or. Que ceux qui n'ont pas vu l'éventail se représentent toutes ces femmes demi-nues, drapées d'étoffes brillantes, portées dans l'atmosphère par une force mystérieuse; qu'on imagine les raccourcis étranges, les mouvements inattendus que donne une pareille composition, et, pour peu qu'on connaisse le talent d'exécution de M. Leloir, on imaginera ce qu'il a fait de ce siège d'un nouveuu genre. Parmi ses autres aquarelles, le *Cuisinier* et le *Musicien ambulant*, avec son joli fond de paysage, me semblent deux petites perles.

M. Maurice Leloir arrive à se faire une place à côté de son frère, il a le bon sens de ne point lutter. Ce qui l'inspire le mieux, ce sont les personnages du XVIIIe siècle, et je ne connais rien de mieux que son peintre d'enseignes : une jolie aquarelle largement traitée, d'une très belle couleur. Il y a beaucoup d'esprit dans son éventail. A ce propos, il faut signaler à l'exposition une épidémie d'éventails. Chacun a le sien. N'est-ce pas le plus joli que le congrès de chats de M. Lambert? On ne voit que leurs têtes toutes rangées suivant la forme de l'éventail et chacune avec une expression différente. Elles sont reliées par un nœud de ruban bleu qui se déroule au-dessous d'elles. L'ensemble est d'une clarté charmante et d'une grâce de coloris unique. M. Lambert doit être un peu las d'entendre louer son esprit, son habileté, sa connaissance approfondie du cœur félin; aussi parfois se contente-t-il de faire des portraits de famille sur un fond uni. Dans *l'Envahissement*, au contraire, il joint le piquant d'un épisode à l'intérêt des personnages. Personne ne peut voir sans sourire ce jeune chat le corps à moitié engagé dans une cage où il va répandre la terreur, ce qui n'empêche pas d'admirer la belle chatte du premier plan. M. Lambert est un aquarelliste simple. De l'eau, de la couleur et un pinceau, voilà tout ce qu'il lui faut pour créer son monde de chats et pour exécuter un morceau comme le chaudron de cuisine qui figure au fond d'une de ses meilleures aquarelles.

Si M. Lambert se plaint de la monotonie des éloges, que dira Mme Lemaire? Que de madrigaux ne lui a-t-on pas adressés? et qui n'a trouvé de délicates allusions et d'adroits rapprochements entre le peintre et les fleurs, ses modèles favoris? Peut-on rien voir de plus beau que ce bouquet d'œillets qui trempent dans un vase de cristal gros vert? Et les pavots, comme ils sont traités dans le cadre voisin! Dans le bouquet varié, la composition fait un peu défaut; certaines parties sont trop négligées; mais, le chèvrefeuille, quel tour de force! Il faut voir toutes les fleurs de près, se rendre compte comme elles sont enlevées du premier coup,

avec quelle justesse, quelle énergie ! Quand elle peint des fleurs, Mme Lemaire est à son aise ; elle est plus timide s'il s'agit de représenter des femmes. Je lui reprocherai, à elle qui voit si largement les fleurs, qui les rend d'une manière si puissante et si étoffée, de donner aux femmes des formes un peu grêles et d'exagérer la petitesse des têtes. Ce défaut



DESSIN DE M. DETAILLE, D'APRÈS UNE DE SES AQUARELLES.

est visible chez les jeunes femmes qui jouent au bésigue. Il est encore sensible dans la figure intitulée *la Mandoline,* une des meilleures qu'ait signées Mme Lemaire et qui vaut un de ses bouquets de fleurs.

M. Worms reste fidèle à l'Espagne, et il a bien raison. Elle lui a toujours fourni ses meilleures inspirations. Il a réuni dans les mêmes cadres plusieurs vues de Grenade et d'Avila qui sont toutes bien inté-

ressantes. La *Torera* est une charmante figure qui fait un digne pendant au pas du *Sombrero,* de M. Vibert, une remarquable aquarelle dans laquelle il s'est contenté de mettre du talent. Quant au *Bain* et aux *Couvreurs* qui le surmontent, ces deux tableaux détachés, qui pourtant n'en doivent faire qu'un, je ne cherche point le mot d'une pareille énigme. Je pense



DESSIN DE M. LOUIS LELOIR.

(D'après une de ses aquarelles.)

que M. Vibert procédera comme les journaux illustrés, qui expliquent, dans le numéro du lendemain, le rébus du jour. Nous saurons à la prochaine exposition ce qu'il a voulu dire. Pour le portrait de M. Loustaunau, j'ai compris que M. Vibert l'avait dédié à son ami et élève, car c'est écrit dessus, et les deux *Cardinaux*, j'ai vu qu'ils étaient traités avec beaucoup d'art, un surtout dans la pénombre d'un escalier. Il y a là toute une série de rouges différents et éteints, très habilement traités.

M. Jourdain, je l'en loue, ne cherche pas midi à quatorze heures. C'est à Bougival qu'il l'observe, en plein été, alors que le soleil brille et que les arbres verdoient. Son éventail est fort harmonieux; mais ce que j'ai surtout admiré de lui, ce sont des vues de Bougival et de Villerville fort remarquables comme justesse d'observation et liberté de facture.

Quand nous aurons nommé Mme la baronne Nathaniel de Rothschild, qui nous promène à travers de beaux pays où elle recueille de pittoresques points de vue, nous aurons fini avec l'école du vrai, et nous



CROQUIS DE M. JOURDAIN, D'APRÈS UNE DE SES AQUARELLES.

pourrons admirer à loisir les fantaisistes charmants : MM. Eugène Lamy, Isabey, Baron et de Beaumont, qui, fidèles à eux-mêmes, représentent toujours le monde imaginaire qui leur plaît et qui nous a plu. L'*Intérieur de l'armurier* de M. Isabey brille de toutes ses qualités, et les *Illustrations de Molière* de M. Lamy sont des modèles de bonne grâce et d'esprit. L'illustration de Molière, de M. Gustave Doré, a moins de charme. Que veut-il? dire et que prétend-il faire ? S'il aspire à surprendre, il atteint son but, car tout le monde regarde avec curiosité cet étrange panneau couvert d'oiseaux bizarres qui ont avec les perroquets un air de famille.

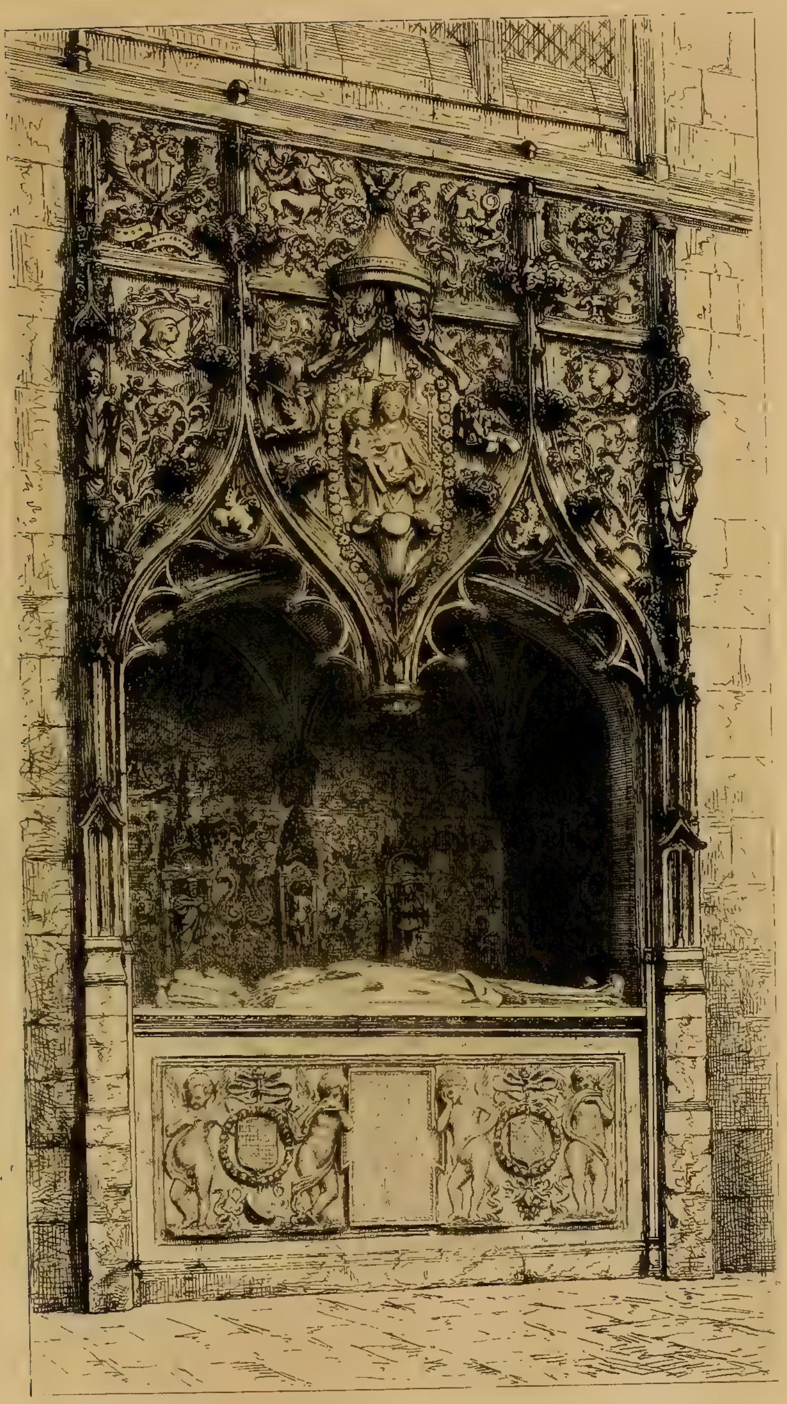
M. Jacquet, que j'ai gardé pour la fin, puisqu'il est le dernier venu, expose pour la première fois dans la Société des Aquarellistes, où il vient

d'être admis. A la Comédie-Française il est d'usage, quand on y débute, de choisir un rôle court et de second plan. M. Jacquet s'est conformé à l'usage, bien qu'il s'agisse d'un autre théâtre. C'est dans le Louis XV qu'il a débuté, et les personnages sont empruntés à la comédie italienne du temps. Ce ne sont que de charmantes études réunies dans un même cadre, de la couleur la plus harmonieuse et la plus délicate. Elles sont directement empruntées à Watteau, mais M. Jacquet les a habillées à ses couleurs. A-t-il raison de vivre ainsi en plein XVIIIe siècle? et ne ferait-il pas mieux de regarder le XIXe de ses propres yeux? Les lunettes gênent toujours la vue, même quand on emprunte celles de Watteau.

Nous avons, j'espère, les dessins aidant, donné une idée de cette exposition, qui offre tous les intérêts, sauf celui de la surprise. Ces aquarellistes sont connus et aimés du public, ils forment une troupe complète comme celle qui fit jadis la gloire du Théâtre-Italien ; M. Jacquemart et Mme Lemaire valent bien Rubini et la Malibran : même ensemble, même perfection. Dans cette troupe-ci, les chats ne nuisent pas au succès, au contraire : ils sont de M. Lambert.

ARTHUR BAIGNÈRES.





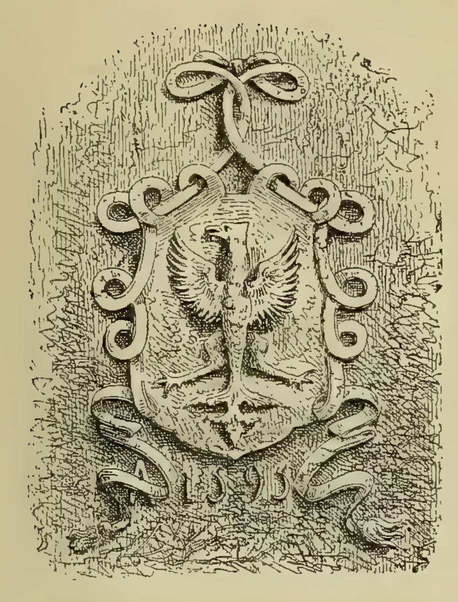
Eug. Sadoux del et sc

TOMBEAU DE RAOUL DE LANNOY, À FOLLEVILLE

Imp A Quantin

...tte des Beaux Arts

LA RENAISSANCE EN FRANCE[1]



Nous avons signalé, il y a quelque temps, l'apparition du grand ouvrage sur *la Renaissance en France* que publie M. Quantin. Il est de notre devoir d'y revenir aujourd'hui pour préciser toute l'importance qu'il doit avoir pour l'histoire de notre art national. C'est un devoir que nous remplissons avec le plus grand plaisir vis-à-vis de l'auteur, M. Léon Palustre, dont la compétence et l'érudition en cette matière est bien connue, vis-à-vis de l'éditeur hardi de tant de beaux ouvrages, M. Quantin. *La Renaissance en France* est, en effet, jusqu'à présent, la plus grosse entreprise de celui-ci et, sans vouloir diminuer l'intérêt des autres, celle qui lui fait le plus d'honneur.

Les deux premières livraisons sont parues; elles permettent de juger de l'économie et de la richesse de l'ouvrage entier. La troisième paraîtra en même temps que notre numéro.

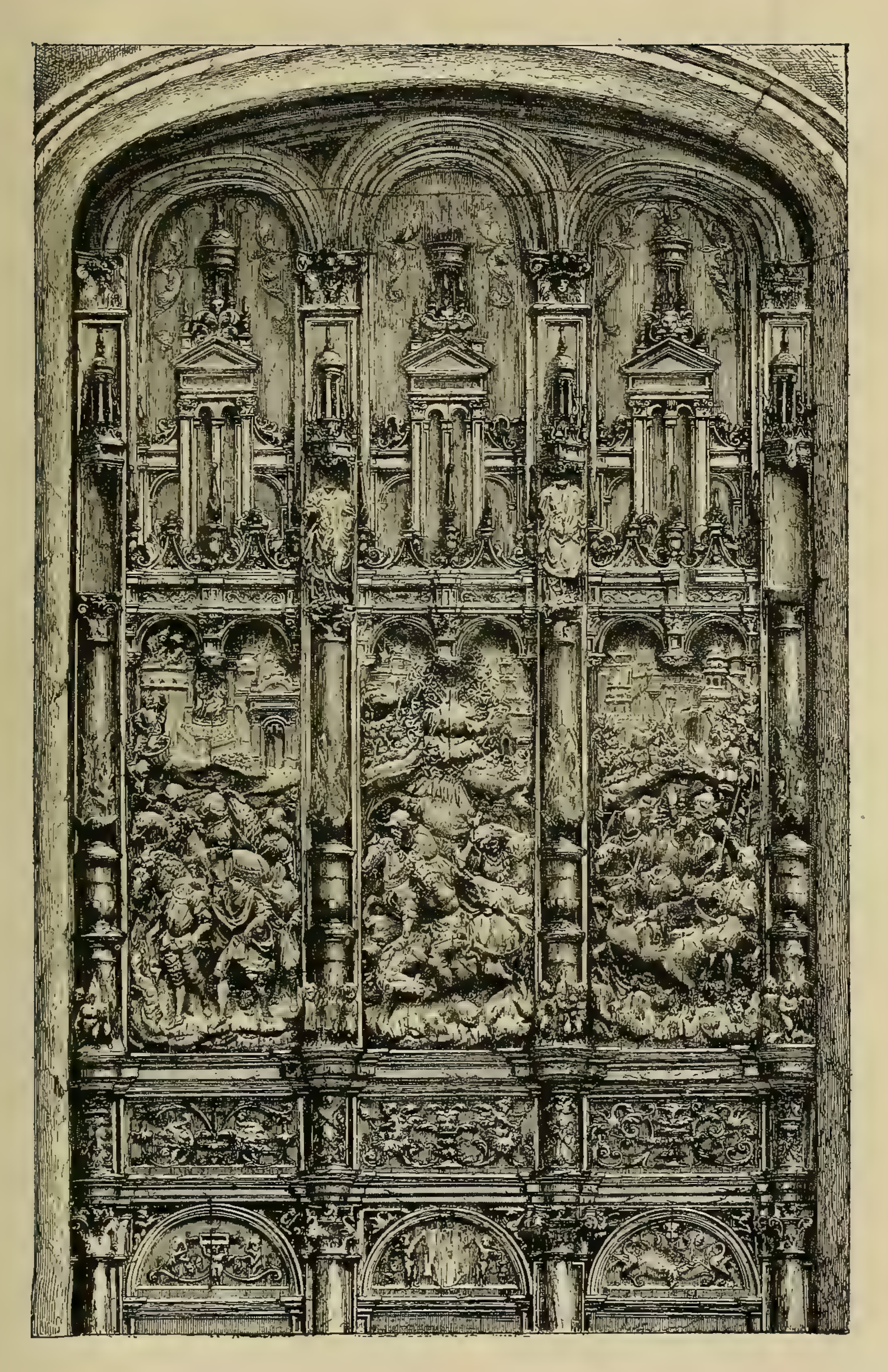
Voilà certes un beau titre et un vaste sujet : la *Renaissance en France*, c'est-à-dire tout ce magnifique mouvement artistique et civilisateur qui commence au règne de Charles VIII et finit avec les derniers

1. *La Renaissance en France*, par Léon Palustre; dessins et gravures sous la direction d'Eugène Sadoux. Paris, Quantin, 3 vol. in-folio. Paraît en livraisons au prix de 10 à 25 francs, selon l'importance.

Valois. Il était de nature à tenter l'ambition de M. Quantin. La tâche, quoiqu'il fût seulement question de l'architecture et des arts qui s'y rattachent intimement, comme la sculpture, la peinture sur verre, était énorme, périlleuse; il n'en a pas été effrayé. Les amis des arts peuvent s'en réjouir, ainsi que les amateurs de livres de luxe.

La première livraison est consacrée à la Flandre, à l'Artois et à la Picardie. Elle était une excellente pierre de touche de l'œuvre de M. Palustre, car ces trois provinces, que l'on pouvait croire assez pauvres en vestiges du XVI[e] siècle, ont conservé, au contraire, un certain nombre de monuments intéressants et peu connus de cette époque. M. Palustre les a étudiés avec un soin minutieux, et il nous les fait connaître. Ce sont, pour ne citer que les principaux : la Bourse de Lille (extrême fin du XVI[e] siècle), un des ensembles les mieux conçus au point de vue décoratif qu'il y ait en France; le Clocher de Saint-Amand (commencement du XVII[e] siècle), près de Valenciennes, dont une grande eau-forte de M. Sadoux donne une superbe et pittoresque reproduction; le Tombeau de Charles de Lalaing (milieu du XVI[e] siècle), au musée de Douai, morceau d'un style très large que M. Palustre attribue, non sans raison, à Georges Monoïer; l'Hospice d'Hazebrouck (commencement du XVII[e] siècle); le superbe Hôtel de ville d'Arras (1573), et, aux environs de la même ville, le charmant Bailliage d'Aire (1595); à la cathédrale de Saint-Omer, le remarquable Tombeau de Sidrach de Lalaing (1534), œuvre authentique du même Georges Monoïer, dont l'eau-forte de M. Sadoux nous fait apprécier toute la délicatesse; puis, la Maison de la rue des Vergeaux, à Amiens; les Vantaux de l'église Saint-Wulfran (1550), à Abbeville; la Chapelle de Tilloloy (règne de François I[er]) et ses délicieux vitraux dus à Bléville, artiste saint-quentinois; nombre de Fonts baptismaux excellents à Folleville, à Hangest, à Saint-Riquier, etc.; enfin, le Tombeau de Raoul de Launay, à Folleville, chef-d'œuvre exquis du commencement du XVI[e] siècle, dont nous donnons ici même une eau-forte.

La deuxième livraison est consacrée à l'Ile-de-France (Oise), et elle nous révèle, comme la précédente, des monuments bien dignes d'attention. D'abord, elle nous conduit au chef-lieu, à Beauvais, où la Renaissance a laissé dans les vantaux en bois sculpté de la cathédrale et dans les vitraux de Saint-Étienne des œuvres d'un grand prix. Les vantaux du transept nord appartiennent à l'art ogival du XV[e] siècle; ils sont d'un dessin exquis. Ceux du transept méridional, que nous reproduisons ici, sont l'œuvre célèbre de Jean le Pot. Tout ce que dit M. Palustre sur les dramatiques vicissitudes de l'histoire de la cathédrale de Beauvais, sur la grande lanterne de 154 mètres de haut, construite par Jean Vast



FRAGMENT DES PORTES DE BEAUVAIS, PAR JEAN LE POT (XVI[e] SIÈCLE).

sous Charles IX et s'écroulant cinq ans après sa construction, est excellent, et nous ne saurions assez en recommander la lecture. C'est plein de goût, d'animation et de solide érudition. Nous en dirons autant de



LA LÉGENDE DE SAINT EUSTACHE.

(Vitrail de Jean le Prince (1554), à l'église Saint-Étienne de Beauvais.)

tout ce que l'auteur consacre aux vitraux d'Engrand et Jean le Prince, à Saint-Étienne.

Nous y rencontrons encore les débris du magnifique château de Sarcus (règne de François Ier), détruit sous Louis-Philippe, dont les débris ont été recueillis dans trois localités différentes ; et le portail de l'église de Montjavoult. Enfin nous trouvons dans cette livraison une des résidences

les plus illustres du monde entier, sinon la plus célèbre, appartenant à un particulier. Comme le dit si bien M. Palustre, « la beauté de son site, l'abondance de ses eaux, la grandeur et la majesté de ses souvenirs » et, ajouterons-nous, les merveilles de son architecture « font de Chantilly une de ces résidences imcomparables que l'on ne peut étudier sans intérêt, ni visiter sans émotion. » Tout le monde sait que Mgr le duc d'Aumale, son propriétaire actuel, en fait en ce moment, par tous les trésors d'art qu'il y accumule, par la reconstruction de l'ancien château, confiée au goût pur, à la main habile de M. Daumet, une des merveilles de la France. M. Palustre ne s'occupe naturellement que du petit château, construit poúr le connétable de Montmorency (1559 à 1570), œuvre incomparable de la plus pure Renaissance française, chef-d'œuvre de notre grand Jean Bullant, digne pendant, en petit, du colossal château d'Écouen, élevé par le même artiste pour le même connétable. Toute cette partie du texte de M. Palustre est de la plus lumineuse critique. La livraison se termine par une description du charmant petit manoir de Huleux (règne de Henri II).

La troisième livraison nous fait connaître les richesses du département de l'Aisne : Laon, Soissons, La Ferté-Milon, Anizy, Marchais, Fère-en-Tardenois, Cœuvres et enfin Villers-Cotterets, un des séjours favoris de François Ier, où il éleva un vaste château, qui est encore aujourd'hui, n'eût-il conservé que son petit escalier, une des constructions les plus curieuses, les plus caractéristiques et les plus originales dues au premier temps de la Renaissance.

Ainsi se poursuivront dans toute la France les trente livraisons de l'ouvrage, du nord au midi, de l'est à l'ouest, auxquelles seront jointes une préface générale et une table.

De la partie matérielle de cette publication vraiment monumentale nous n'avons que des éloges à faire. Elle est d'un goût simple et noble, d'un luxe solide et sans tapage, d'une richesse cossue, comme il convient à un tel sujet. Royal est le mot dont nous qualifierons un ouvrage où les eaux-fortes viennent ainsi, sur la grasse épaisseur d'un papier de Hollande de grand format, en lettres, têtes de pages, culs-de-lampe, grandes et petites gravures, rehausser l'unité sévère d'un texte imprimé avec le plus grand soin en ce beau caractère antique qui est la marque de la maison Quantin.

LOUIS GONSE.



JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE)



Le deuxième, le signor Mathie a porté au Cavalier un morceau de mortier de la démolition de la tour de la grande prévôté, qu'il a trouvé excellent; ils ont remarqué qu'il était de sable de rivière, et il lui a dit ensuite que les ouvriers qui travaillaient aux fondations ne font rien, et qu'un homme ne remue pas plus de terre que ferait une poule en grattant. Le Cavalier m'a prié d'en donner avis à M. Colbert, ce que j'ai fait sur-le-champ, étant allé chez lui et l'ayant trouvé partant pour Versailles. Il m'a dit que mon frère devait avoir l'œil à cela. Lui ayant reparti qu'il n'était pas encore connu et n'avait pas titre, il m'a nommé M. Madiot. Je lui ai dit aussi qu'on n'avait pas mené assez de matériaux dans la basse-cour du palais Mazarin.

L'après-dînée, l'on a porté au Cavalier du mortier du bâtiment neuf du Louvre, du côté de l'eau, de deux ou trois endroits différents, lequel s'est trouvé ne valoir rien. M. de la Vrillière est encore venu voir le buste, ayant un nommé Patel avec lui. Il a demandé aussi à voir les dessins que je lui ai montrés par ordre du Cavalier. Comme Patel en discourait pertinemment, j'ai demandé, ne le connaissant pas, à M. de la Vrillière, qui il était. Il m'a répondu que c'était un homme de sa connaissance et rien de plus; puis, s'en étant allés, quelqu'un qui le connaissait m'a dit que c'était Patel, qui a été un des entrepreneurs du Louvre.

Le soir, on est venu rapporter au signor Mathie le dessin de l'escalier de M. de Lionne pour avoir quelque éclaircissement. Le Cavalier, ayant vu cela, a quitté le travail et est venu prendre brusquement une plume et écrire au bas de ce dessin qu'il valait mieux exécuter le précédent. L'abbé Butti a cru que

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 316; t. XVII, p. 71; t. XIX, p. 283, et t. XX, p. 273, 447 et 185.

c'était par colère. Le Cavalier a dit que non, qu'il y avait peu de différence, que cela épargnerait une grande démolition, et a insisté longtemps sur cela, disant que ce qu'il en avait fait avait été seulement pour montrer à M. de Lionne qu'il ne voulait pas épargner sa peine pour son service ; qu'il ne le devait pas considérer à l'égal du Roi, mais qu'après le Roi c'était celui qu'il eût plus volontiers servi. Le dessin est demeuré au signor Mathie, puis nous nous en sommes allés remener l'abbé Butti. Montés en carrosse, le Cavalier a dit qu'il se confirmait dans l'opinion que la nation était changeante, qu'il remarquait même dans le Roi que le feu qu'il avait pour son portrait était diminué, et qu'au lieu que Sa Majesté devait avoir un grand désir de le voir fini, il n'y avait plus que lui qui y eût de l'amour, et ainsi des autres choses ; qu'à l'égard du Louvre, l'on aurait dû tout préparer il y a un mois et même faire abattre ce qui ne doit point rester ; qu'il n'en parlerait jamais, demeurât-il ici toute sa vie, étant chose qui ne lui serait pas séante. J'ai dit à l'égard du Roi que c'étaient les eaux que Sa Majesté avait été obligée de prendre qui l'avaient empêchée de venir, et j'excusai le reste sur l'accablement d'affaires de M. Colbert.

Le troisième, le signor Mathie a été sur les tours de Notre-Dame, et a apporté un morceau du mortier dont elles sont construites, qui s'est trouvé de sable de rivière. Il a dit au Cavalier qu'en ayant parlé à Mazière, il est demeuré d'accord que ce sable est le meilleur, mais que la dépense en serait trop grande. Il a travaillé après, suivant l'ordre du Cavalier, à réformer le plan de la façade du Louvre en quelques endroits, y faisant une salle pour des statues et des chambres pour des tableaux.

M. Rosteau a, ce même matin, amené le sieur Vildot[1] saluer le Cavalier, Il a vu, après, les dessins du Louvre, et discourant avec lui sur l'usage qu'ils ont à Rome de baigner leur maçonnerie, il ne l'a pas désapprouvé et a dit même que, quand il pleuvait ici sur les murs qu'il fait construire, il en était bien aise et croit que cela sert à unir et lier l'ouvrage, faisant ensemble un meilleur corps. L'heure de manger étant venue, je suis demeuré à dîner avec le Cavalier. Après, durant qu'il se reposait, étant descendu dans la salle, M. de Princé[2] est venu avec trois ou quatre gardes prendre possession des portes, et m'a dit que le Roi allait venir, qu'il avait ordre de ne laisser entrer qui que ce soit que M. de Créqui, et que je fisse éveiller le Cavalier, ce que je n'ai pas fait ; aussi Sa Majesté n'est-elle venue d'une heure et demie. Après, nous entretenant ensemble, il m'a dit que le Cavalier, montrant son buste à quelqu'un, lui avait dit : *Questo è bello; nell' originale, questo vero è brutto*[3]. J'ai insisté que cela était inventé, et qu'il trouvait le visage du Roi le plus avantageux et noble qu'il eût jamais vu. Durant cela, le Cavalier est descendu et m'a témoigné qu'il serait bien aise, quand le Roi serait arrivé, que je lui montrasse dans son buste ces flocons de cheveux tout à jour dans d'autres flocons de cheveux, qui sont choses dans le marbre extrêmement difficiles, et m'a dit

1. Michel Villedo, maître des œuvres de maçonnerie des bâtiments du Roi.
2. Exempt des gardes.
3. « Cela est beau ; cela, dans l'original, est vraiment laid. »

qu'il ne lui était pas bienséant à lui de les montrer. Sa Majesté est venue sur les deux heures, et n'avait avec elle que Monsieur, MM. de Gesvres et de Bellingham [1]. Un peu après, sont venus les uns ensuite des autres, MM. de Bellefonds, de Noailles et de Lionne. Monsieur m'a commandé de dire au Cavalier qu'il n'était point encore venu voir le buste, pour ce qu'il avait toujours été dans les remèdes, ce que je lui ai dit. Parlant ensuite de quelques particularités de la ressemblance, Sa Majesté m'a commandé de les faire entendre au Cavalier. S. A. R. a pris la parole et a dit au Roi : « Mais, Monsieur, vous pourriez vous-même faire entendre ce que je dis. — Oui, a répondu le Roi, mais je ne veux pas le dire mal. » Monsieur ensuite m'a demandé à l'oreille si j'avais parlé au Cavalier de ce dessin de Saint-Cloud. Je lui ai répondu qu'oui, qu'il m'avait promis de le faire, et que je le mènerais sur le lieu exprès. Après, S. A. R. s'en est allée. Le Cavalier a travaillé à la bouche de son buste. J'ai cependant pris le temps de montrer au Roi ce qu'il m'avait prié et lui ai ensuite présenté le journal du service que j'ai fait faire [2] par les officiers de sa maison à M. le Cardinal Légat, et lui ai dit tout le particulier de ce qui s'était passé, durant que S. Em. a été en France, y était noté, au moins de ce qui était venu à ma connaissance. Sa Majesté a dit à M. de Bellefonds qu'il fallait transcrire cela sur le registre du bureau, et puis m'a commandé de le porter le soir à sa chambre. Sur le point que Sa Majesté a été de sortir, le Cavalier lui a montré un morceau du mortier tiré de la tour de la prévôté de l'Hôtel, qu'il a dit être excellent et être fait de sable de rivière. J'ai parlé sur cela au Roi de ces deux murs qui se font pour épreuve dans la basse-cour du palais Mazarin, l'un à l'usage de France et l'autre à l'usage de Rome.

Après, Sa Majesté a regardé un moment dessiner le signor Mathie et m'a demandé à quoi il travaillait. J'ai répondu : « A rabaisser l'étage du plan noble de la façade du Louvre, suivant l'intention de M. Colbert, afin de l'accommoder davantage au climat de France. » Le Cavalier ensuite lui a présenté deux Italiens, qu'il a fait venir de Rome, dont l'un est *scarpelin* [3] et l'autre *capo muratore* [4]. Sa Majesté m'a demandé à quoi ils serviraient au Louvre. Je lui ai dit : « A travailler de leur profession et avoir l'œil, avec cela, que l'ouvrage s'exécute suivant l'intention du Cavalier. » Cela fait, le Roi s'en est allé et a dit : « A demain, à pareille heure. »

M. de Saint-Laurent [5] est venu avec Mlle de La Varenne, M. Saintot et M. l'abbé son frère [6]; M. le Nonce était entré auparavant. On a prié Mlle de la Varenne de chanter, ce qu'elle a fait admirablement à son ordinaire, et si

1. Henri, comte de Bellingham, premier écuyer de la petite écurie.

2. En sa qualité de maître d'hôtel de la maison du Roi.

3. Tailleur de pierres, *scarpellino*.

4. Maître maçon.

5. Parisot, sieur de Saint-Laurent, attaché à la maison de Monsieur, comme conducteur des ambassadeurs.

6. Mlle de La Varenne, qui était peut-être la fille d'une dame de Varenne-Andrieu, femme de chambre de la Reine-Mère, jouissait, comme chanteuse, d'une très grande réputation. On peut en juger par un passage de Saint-Évremond où il est dit que le compositeur italien Luigi « ne pouvait souffrir que les Italiens chantassent ses airs après les avoir ouï chanter à M. Nyert, à Hilaire, à la petite La Varenne. » (*Lettre sur les opéras* au duc de Buckingham,

bien que M. le Nonce et le Cavalier en ont été fort touchés. Quand ils ont été tous sortis, nous avons été aux Feuillants, et puis à la promenade le long de l'eau. Le Cavalier m'a dit que c'était la cinquième fois que le Roi était venu, qu'il ne lui en fallait plus qu'autant. Le soir, j'ai été au souper du Roi, qui, parlant d'un borgne, a dit en italien : *È cieco d'un occhio* [1]. Monsieur m'a demandé s'il n'y avait point autre parole. J'ai dit que *guercio* était le mot propre. Sa Majesté a dit en raillant : « Chanteloup sait la délicatesse de la langue; cette après-dînée, il a voulu parler en beaux termes. » J'ai reparti que je ne m'étudiais qu'à me faire entendre au Cavalier. Le Roi m'a dit à son sujet : « Il ne loue pas beaucoup de choses. » J'ai reparti : « Sire, il ne blâme rien aussi, n'ayant pas encore vu ce qui mérite d'être loué, pour ce qu'il a toujours travaillé depuis qu'il est en France. » Sa Majesté m'a demandé ce qu'il a dit de Vincennes. J'ai dit qu'il l'avait trouvé fort beau, et que, comme il était tard quand il y fut, il m'avait dit qu'il faudrait y retourner. J'ai après demandé au Roi à qui je donnerais ces mémoires de M. le Légat. Il m'a dit à M. de Niert [2], et les lui suis allé porter. En les lui baillant, il m'a demandé s'il était vrai que le Cavalier eût dit le jour que le Roi fut saigné, et voyant les chambres de son appartement : *Non ci sono qui stanze per uomini* [3]. Je lui ai reparti que ce qu'il avait dit de cet appartement avait été mal entendu ou corrompu pour rendre mauvais office au Cavalier.

Le quatrième, l'abbé Butti étant venu à l'hôtel Mazarin, je lui ai conté ce que le Roi m'avait dit du Cavalier, le jour précédent, afin qu'il l'en avertît et qu'il se rendît plus facile à voir les choses et les louer. L'abbé a dit que c'était Le Brun qui était auteur de ce bruit, à cause que le Cavalier ne louait pas ses ouvrages, qui en effet ne valent rien et ne le méritent pas, et qu'il peint comme un Flamand. Je lui ai reparti qu'au moins ne pouvait-on lui ôter qu'il n'ait beaucoup d'invention. « Cette invention, a-t-il répliqué, n'est tirée que des dessins de Jabac. Il y a à Rome un Carluccio [4] qui est bien un autre peintre. » Durant ce discours, le Roi est venu, n'ayant avec lui que M. d'Armagnac et M. de Gesvres. M. de Bellingham est venu un peu après, et M. le milord Montaigu [5]. Le Cavalier, continuant de travailler à la bouche, a dit que, pour réussir dans un portrait, il faut prendre un acte et tâcher à le bien

éd. de 1711, t. III. p. 197). L'abbé Butti (comme on le verra plus loin à la date du 4 septembre) confirme le dire de Saint-Évremond. Quant à ce Luigi qui ne vivait plus en 1665 et que le même Saint-Évremond proclamait « le premier homme de l'univers en son art », il ne figure pas, du moins sous ce nom de Luigi, qui n'est probablement que son prénom, dans le *Dictionnaire des musiciens*, de Fétis. Nicolas de Sainctot, maître des cérémonies, puis introducteur des ambassadeurs, mort en juin 1713 à quatre-vingt-un ans. — Son frère Étienne, conseiller-clerc au parlement de Paris, abbé de Ferrières (1669), prieur de Saint-André de Vienne, mort en 1709.

1. « Il est aveugle d'un œil. »

2. Louis de Niert, premier valet de chambre du Roi.

3. « Ce ne sont pas ici des chambres pour des hommes. » Voyez plus haut, à la date du 23 août.

4. Je n'ai rien trouvé sur cet artiste. *Carluccio* n'est probablement qu'un surnom.

5. C'est l'abbé dont il a été question plus haut, à la date du 5 août *in fine*, et que l'on appelait indifféremment milord ou abbé de Montaigu.

représenter; que le plus beau temps qu'on puisse choisir pour la bouche est quand on vient de parler ou qu'on va prendre la parole; qu'il cherche à attraper ce moment. Il a aussi travaillé aux joues; pendant quoi, de fois à autre, le Roi sortait de sa place et venait voir ce qu'il avait avancé, puis retournait au même lieu.

L'abbé Butti a dit à Sa Majesté que le Cavalier avait eu un régal qui l'avait fort satisfait; que Mlle de La Varenne[1] avait chanté devant lui, de quoi il avait été fort touché. « Il y en a beaucoup d'autres, a dit le Roi, qui chantent mieux qu'elle. » L'abbé a reparti que feu Luigi disait qu'il n'avait jamais entendu personne chanter si bien qu'elle. Le Cavalier a travaillé aussi aux sourcils et au front, et a dit que Sa Majesté avait les cheveux accommodés comme la première fois qu'il dessina d'après elle. L'abbé de Montaigu a trouvé que le flocon de cheveux qu'il a mis sur le milieu du front n'y fait pas bien; il l'y a ajouté depuis que M. de Bellefonds lui eut dit qu'il l'avait fait trop découvert, que jamais le Roi ne le porterait découvert de la sorte, pour ce que, lorsque Sa Majesté aurait moins de cheveux, elle porterait la perruque.

Le cinquième, le Cavalier a travaillé à l'ordinaire, et, le soir, il a été à l'Académie. MM. du Metz, Nocret et de Sève sont venus le recevoir à la porte de la rue, comme députés du corps. Le Cavalier a été d'abord au lieu où l'on dessine d'après les modèles, lesquels, quand ils l'ont vu, se sont aussitôt mis dans l'action qui leur avait été donnée. Après avoir demeuré là quelque temps, il a passé dans la salle où se fait la conférence académique. D'abord, on lui a offert la première place, mais il n'a point voulu s'asseoir. La compagnie était fort grande. M. Eliot[2], conseiller à la cour des aides, s'y est trouvé. Le Cavalier a jeté la vue sur les tableaux de la salle, qui ne se sont pas trouvés de ceux qui ont le plus de talent. Il a regardé aussi quelques bas-reliefs d'aucuns sculpteurs de l'Académie. Après, s'étant tenu debout au milieu de la salle, environné de tous ceux de l'Académie, il a dit que son sentiment était que l'on eût dans l'Académie des plâtres de toutes les belles statues, bas-reliefs et bustes antiques pour l'instruction des jeunes gens, les faisant dessiner d'après ces manières antiques, afin de leur former d'abord l'idée sur le beau, ce qui leur sert après toute leur vie; que c'est les perdre que de les mettre à dessiner au commencement d'après nature, laquelle presque toujours est faible et mesquine, pour ce que, leur imagination n'étant remplie que de cela, ils ne pourront jamais produire rien qui ait du beau et du grand, qui ne se trouve point dans le naturel; que ceux qui s'en servent doivent être déjà fort habiles pour en reconnaître les défauts et les corriger, ce que les jeunes gens qui n'ont point de fond ne sont pas capables de faire. Il a dit, pour prouver son sentiment, qu'il y a quelquefois des parties dans le naturel qui paraissent relevées qui ne le devraient être, et d'autres le devraient être lesquelles ne le paraissent point; que celui qui possède le

1. Voyez plus haut, à la date du 3 septembre, la note relative à Mlle de La Varenne.
2. Heliot, conseiller à la troisième chambre de la cour des aides, figure dans la liste des *Curieux de Paris*, comme ayant une collection de « tableaux modernes ».

bon dessin laisse ce que le naturel montre, qui néanmoins ne devrait pas paraître, et marque ce qui doit être et ne paraît pas, et qu'encore une fois, a-t-il dit, un jeune garçon n'est pas capable de faire, n'ayant ni ne possédant pas la connaissance du beau. Il a dit après qu'étant encore fort jeune, il dessinait souvent l'antique, et que, dans la première figure qu'il fit, lorsqu'il doutait de quelque chose, il s'en allait consulter l'Antin comme son oracle, et a dit qu'il remarquait alors de jour à autre, dans cette figure, des beautés qu'il n'avait pas encore vues et n'eût jamais vues, s'il n'eût point manié le ciseau pour opérer[1], à raison de quoi il conseillait toujours à ses élèves et à tous les autres de ne s'abandonner pas tant à dessiner et à modeler qu'ils ne se mettent aussi presqu'en même temps à travailler, soit de sculpture, soit de peinture, entremêlant la production et l'imitation, l'une avec l'autre, et, pour ainsi dire, l'action et la contemplation, dont résulte un grand et merveilleux progrès. J'ai allégué, pour confirmer davantage que l'opérer est absolument nécessaire, défunt Antoine Carlier[2], connu de la plus grande part de ceux de l'Académie, lequel avait passé une bonne partie de sa vie à Rome à modeler tous les beaux antiques et dont les modèles sont incomparables, et leur ai fait avouer que, comme il s'était mis trop tard à travailler d'invention, son esprit étant devenu stérile par la servitude de ne faire qu'imiter, il lui avait depuis été impossible de faire de lui-même aucune production. A l'égard des peintres, le Cavalier a ajouté qu'outre le dessin qu'ils peuvent tirer des bas-reliefs et statues antiques, il faut avoir encore pour leur secours des copies d'après les peintres qui ont eu une grande manière de peindre, comme le Giorgion, le Pordenon[3], le Titien et Paul Véronèse, plutôt que Raphaël, quoique le plus régulier de tous; que l'on a dit de ce peintre qu'aucun autre ne lui a été comparable dans la composition, à cause qu'il avait eu pour amis le Bembo et Balthazar Castiglione[4], qui l'avaient aidé de leur savoir et de leur esprit. Il a dit ensuite que c'était une question académique, si un peintre doit faire voir [son tableau] d'abord qu'il est achevé, ou s'il ne vaut pas mieux le laisser reposer quelque temps, puis le revoir avant que de l'exposer en public; que le sentiment d'Annibal Carrache était de l'exposer aussitôt pour en savoir les défauts, d'être trop sec, d'être trop dur ou tels autres, afin de les corriger. Il a ajouté que, pour donner de l'émulation dans l'Académie, il était bon de donner des prix, comme en donnait dans la sienne, à Rome, le cardinal Bar-

1. *Opérer,* faire un œuvre.

2. Martin Carlier, sculpteur, né à Pienne. Il y a de lui dans le parc de Versailles des copies, d'après l'antique, d'une statue d'*Uranie* et du groupe de *Papirius et sa mère* (ou *Oreste et Électre).*

On voit par ce passage qu'en 1665 il était mort et probablement depuis plusieurs années, ce qui contredit l'assertion de Nagler, qui le fait travailler à Paris à la fin du XVII[e] siècle. (*Er arbeitete gegen das Ende des 17. Jahrhunderts zu Paris.*)

3. Giovanni-Antonio Licinio, dit le *Pordenone,* du lieu de sa naissance, peintre de l'école vénitienne, né en 1484 à Pordenone dans le Frioul, mort en 1540. — Il y a par erreur *Pordoron* dans le manuscrit.

4. Pierre Bembo, cardinal, l'Italien qui a le plus élégamment écrit en latin, né à Venise en 1470, mort en 1547. — Le comte Balthasar Castiglione, évêque d'Avila, auteur du livre célèbre *Il Cortegiano,* mort en 1529. Son portrait par Raphaël (au musée du Louvre) est de l'année 1516.

barin; qu'ici, à qui ferait le meilleur dessin, le prix devait être de lui faire faire un tableau de ce dessin même et le payer grassement ; parmi les sculpteurs, à qui ferait le meilleur modèle, lui faire faire une statue pour le Louvre et la bien payer. Il a dit ensuite qu'ayant opéré près de soixante ans, il pouvait donner quelques avis. Je lui ai répondu qu'il était vrai et qu'un homme de son esprit et de son expérience, qui parlerait de bonne foi, porterait plus de profit en une heure d'instruction que ne feraient des années entières de recherches et d'études. M. Le Brun étant arrivé dans ce même temps, le Cavalier l'a salué avec courtoisie, et a continué de dire qu'il y a trois choses pour bien réussir en sculpture et en peinture : voir le beau de bonne heure et s'y habituer, opérer beaucoup et avoir de bons conseils, pour ce qu'un homme qui avait beaucoup travaillé pouvait avec fort peu de paroles épargner beaucoup de peine, donner des radresses[1] et des chemins raccourcis ; a répété qu'Annibal Carrache voulait qu'on exposât à la censure publique un tableau aussitôt qu'il était fait; que le public ne se trompait pas et ne flattait point, qu'il ne manquait jamais de dire : « Il est sec, il est dur », lorsqu'il l'était, et ainsi du reste. Il a dit au surplus qu'il fallait qu'un chacun corrigeât le défectueux qui est en lui par son contraire, le court par le trop svelte, le mesquin et faible par le gros et matériel, le trop égayé[2] par le court. On lui a après montré le *Crucifix* de Sarrazin, qu'il a considéré, et puis a dit qu'il était beau, mais qu'il était fait de la sorte qu'on s'imagine qu'un corps se laisse aller dans un semblable supplice; qu'on apprend de l'Écriture qu'on avait tiré le corps de Notre-Seigneur avec des cordes pour le faire étendre[3] ; ainsi que le corps ne pouvait pas se laisser aller comme l'on voit dans ce crucifix.

Il est ensuite repassé dans le lieu où sont les modèles, a vu les dessins de deux ou trois académiciens, entre autres d'un jeune garçon de dix à douze ans, qu'il a trouvé fort avancé. Il m'a dit, à moi, tout bas, qu'il ne fallait pas étudier l'été à la lumière de la lampe, à cause du chaud, mais à celle du jour.

Après, il a pris congé de toute l'Académie, qui a descendu pour le reconduire, et avec les autres MM. du Metz et Perrault, qui étaient arrivés depuis.

Le sixième, j'ai été du bon matin chez le Cavalier. Il avait néanmoins déjà entendu la messe. Il m'a dit d'abord qu'il était jour de congrégation[4], mais que jusques à présent il n'avait encore pu savoir si M. Colbert viendrait le matin où l'après-dînée, ce qui l'empêchait de prendre ses mesures pour des affaires qu'il avait ; qu'il était en attendant sans pouvoir rien faire. Sur cela, il a appelé son homme et lui a demandé sa casaque avec laquelle il travaille et

1. *Radresse*, redressement.

2. *Égayé*, élancé. Je n'ai trouvé dans aucun dictionnaire ce mot avec le sens que paraît lui donner Bernin. et je ne sais s'il y a ici une faute de copiste.

3. Cette critique est peu fondée, car je ne sais où Bernin à trouvé la mention de ces cordes, dont ne parle aucun des quatre Évangélistes.

4. Jour de conseil.

s'est mis à donner quelques coups au linge du petit Christ du signor Paul, pendant quoi Mme de la Baume est venue conduite par M. d'Albon, ce qui a fort déplu au Cavalier. Il a néanmoins continué. Ils ont considéré le buste, puis le petit Christ, et, après avoir dit quelques paroles de compliment, s'en sont allés. Le Cavalier, ayant encore donné quelques coups de ciseau, a quitté et s'est mis à se promener et moi avec lui. Il a commencé le discours, me disant que les choses n'allaient pas avec la promptitude et exactitude qu'elles auraient dû faire; m'a répété qu'on aurait dû abattre les maisons pour la commodité du travail de la fondation. L'impatience qu'avait fait paraître M. Colbert, le[1] ..., comme lui reprochant qu'il était en demeure[2], quoiqu'il ait fait humainement tout ce qui se pouvait, ce qui lui avait fort déplu à lui, le Cavalier, pour ce que l'abat[3] des maisons et de l'ouvrage du Vau aurait dû précéder les alignements, si c'est que l'on veuille exécuter son dessin; qu'il avait néanmoins pris ses alignements deux jours après, quoiqu'avec grande difficulté; qu'il en avait écrit un billet à M. Colbert, le ...; que depuis ce temps-là, qui était de plus d'un mois, l'on n'avait rien avancé, que cela serait toujours demeuré de la sorte, sans qu'il en eût jamais parlé, pour ce qu'il n'eût pas été bien séant à lui. Je lui ai représenté à cela ce que j'avais déjà fait, dans une pareille occasion, les grandes affaires de M. Colbert, lesquelles étaient infinies; qu'un homme chargé de la sorte et dans un tel accablement ne les pouvait faire marcher que lentement les unes et les autres, qu'il était bien aise de tout voir et tout faire, qu'il avait appris cela à l'école de M. le cardinal Mazarin.

Le Cavalier, après, est descendu dans le particulier des matières pour le Louvre, et a dit que les maçons mêmes qui ont vu le mur que les Italiens ont fait le louaient, qu'on verrait par comparaison de l'autre que l'on maçonnait mieux à Rome qu'on ne fait ici, qu'on y avait l'exemple des antiques, dont les ouvrages étaient construits ou de petites pierres ou de très grandes; qu'il y a, outre cela, deux choses qui font qu'ici la maçonnerie n'est pas si bonne : l'une est la manière d'éteindre la chaux, dont la fleur se perd dans la terre, l'autre qu'on ne mouillait pas la pierre la mettant en œuvre, ce qui fait qu'elle tire par sa sécheresse toute la substance et l'humidité du mortier, lequel après, restant sans force, se convertit en poussière. Il a dit que l'on pouvait avec le sable de rivière, mêlé même avec du sable ordinaire, faire d'excellent mortier en éteignant bien la chaux, et qu'il croit qu'il égalerait celui fait avec de la pouzzolane. Il a ensuite parlé de la manière dont il fallait travailler au Louvre. Il a dit qu'il y en a de trois sortes à Rome, savoir : *a giornate, a cottimo, overo stima*[4]; que le travail à la journée est le meilleur; à *stima* moins bon, et que celui à *cottimo* ne valait rien; que ce qui se faisait à Rome autrement qu'à journée ne réussissait jamais; m'a conté l'histoire de la fabrique de Saint-Pierre, laquelle avait été conduite par divers architectes : le Bramante, Sangallo, Balthazar Petrucci, Raphaël et Michel-Ange. Pour la

1. Le nom est resté en blanc dans le manuscrit.
2. *En demeure,* en retard.
3. *L'abat,* l'abatis.
4. « A la journée, à forfait ou à la tâche. »

conduite de ce grand ouvrage, une des conditions qu'il requit à Sa Sainteté fut que l'on travaillerait à la journée, qu'autrement il ne s'en mêlerait pas; que Sa Sainteté la lui accorda, et de fait qu'il n'y a eu que ce qui a été conduit par lui qui ait été bien maçonné; que d'alléguer que le mur que construisent les Italiens sera trop long à sécher, c'est une mauvaise raison, pour ce qu'avant que *gli conci*, qui sont les moulures d'architecture, soient taillées, la maçonnerie aura tout loisir de sécher; qu'il y a à tailler pour deux ans, avant que l'ouvrage puisse presser; ainsi qu'il aura loisir de sécher. Je lui ai dit, changeant de discours, ce que j'avais entendu, il y avait deux jours, au souper du Roi, ce que m'avaient dit le jeune M. de Niert et de Princé, exempt. Il m'a répondu, comme j'avais fait moi-même. A l'égard de ce buste, il m'a dit qu'il n'en avait jamais ouvert la bouche, qu'il aurait parlé contre sa pensée, que le Roi avait la distribution des trois parties du visage fort belle, celle du front, du nez et de la bouche; que ses yeux étaient un peu morts, mais que cela n'importait pas à la sculpture; qu'il ne les ouvrait guère, que sa bouche changeait souvent, ce qui faisait que quelquefois il était longtemps à regarder le Roi pour prendre l'acte qui siérait le mieux; qu'au sujet de ce qu'avait dit M. de Niert, que le Roi avait entendu lui-même ce qu'il avait dit; qu'à confesser la vérité, il ne pouvait louer tous ces vases d'argent et ces chandeliers de cristal; qu'il aurait pu dire au Roi que les dames de Rome auraient affolé, si elles avaient vu tout cela, mais que c'eût été pis que ce qu'il dit *quando vene della gente*, etc.[1]; qu'il eût souhaité au Roi, au lieu d'être entouré de tant de jeunesse, qu'il y eût eu quelquefois d'habiles hommes en toutes les sciences près Sa Majesté, afin que dans leur entretien elle eût étudié; qu'il se faisait de la sorte sans peine un profit très grand et merveilleux; que le Pape en usait ainsi; qu'au reste, au lieu de tant de cabinets, de vases, de cristaux et autres semblables choses, il souhaitait au Roi quelque nombre de belles statues grecques et de bustes pour en orner une ou deux salles, et de tableaux d'excellents maîtres. Je lui ai dit que ces propretés de cabinets et de cristaux s'étaient introduites dans la régence, qui était un gouvernement de femme; que M. le cardinal Mazarin les avait cultivées pour entretenir et divertir le Roi. Pendant cet entretien est arrivé M. Colbert avec un visage riant, mais non pas tant que les autres fois. Il a considéré le buste du Roi. L'abbé Butti lui a montré ce qu'y avait fait fraîchement le Cavalier, lequel a dit à l'abbé que son discours était inutile, si son ouvrage à lui ne parlait. L'abbé à cela s'est excusé et a dit en riant que c'était une impatience française. Mon frère et M. Madiot étant arrivés, M. Colbert s'est assis, le Cavalier et les autres aussi, dans l'ordre même que l'autre fois. Le Cavalier a commencé à parler et a dit qu'il était allé à l'Académie, qu'il avait pris la liberté d'y dire son sentiment pour l'instruction des étudiants. M. Colbert a dit qu'il l'avait su et l'en remerciait; qu'il l'obligerait beaucoup s'il voulait mettre par écrit le discours qu'il y avait fait. Il a promis qu'il le ferait et a répété que rien n'était si dommageable aux jeunes gens que de les faire commencer à dessiner d'après nature, qu'il fallait avoir des plâtres, des bustes et figures antiques, afin de les faire dessiner d'après. J'ai pris la parole et dit qu'on avait

1. « Quand il arriva du monde. »

celle de l'*Hercule* Farnèse, et qu'on l'avait même plus belle qu'à Rome, à cause des jambes originales qui sont à celle-ci, au lieu qu'à l'*Hercule* qui est à Farnèse ce sont des jambes restaurées. M. Colbert a dit qu'il avait donné ordre qu'on l'eût pour l'Académie. Le Cavalier a repris et dit qu'à une école de France, il fallait d'autres préceptes qu'à une école de Lombardie; que les Français avaient du feu, mais une manière triste et menue. Les Lombards, au contraire, donnaient dans le matériel et le pesant, mais avec de la grandeur; qu'il fallait éveiller ceux-ci et donner du grand aux Français. Il a passé après dans le discours du bâtiment du Louvre, a rapporté partie des choses qu'il me venait de dire, avant que M. Colbert fût arrivé, mais il les a dites dans un très bel ordre. Il a montré le mortier des tours du Louvre et de Notre-Dame, qu'il a dit être excellent, et que d'une matière pareille l'on pouvait tout faire, savoir est : des murs de moindre épaisseur et conserver aussi la lumière. A l'égard des trois manières de travail, appuyant sur celui à la journée, comme l'unique dont il fallait se servir, M. Colbert s'est renfrogné quand le Cavalier a dit que c'était le bon moyen de réussir, qu'il y allait de son honneur et du service du Roi de le déclarer; qu'outre cela, il était amoureux de cet ouvrage. M. Colbert a reparti qu'au travail à la journée il y avait un embarras horrible, que, si néanmoins le Louvre ne se pouvait bien faire autrement, il faudrait travailler de la sorte; mais qu'il s'y rencontre de très grands inconvénients, que M. de Noyers, qui était un homme *omni exceptione major*, a-t-il dit, n'avait pu s'exempter d'accusation, s'étant trouvé des personnes qui offraient depuis longtemps de faire la toise du même travail à beaucoup meilleur marché qu'elle n'avait coûté au Roi, au travail à la journée qu'il avait fait faire. Chacun sur cela s'est récrié, l'abbé Butti même, et chacun s'est mis à louer la probité et suffisance de ce ministre. M. Colbert a continué et dit qu'on avait des gens, lesquels on veillerait de si près, qu'il leur serait impossible de tromper. Le Cavalier a reparti que, quand ils verraient un mousquet chargé, dont on les coucherait en joue, ils ne laisseraient pas pour cela de faire à leur ordinaire. « Il y en a déjà, a répliqué M. Colbert, qui sont exclus pour jamais de travailler aux bâtiments du Roi; cela tiendra les autres en bride, » et a ajouté qu'on donnerait au Cavalier tous les *sovrastanti* qu'il voudrait. Puis il a fini par résoudre qu'on dresserait le devis qu'ils appellent *capitoli*[1], pour pouvoir donner les ordres au bois, à la pierre et à toutes les autres choses.

Mon frère a eu ordre d'y travailler avec le signor Mathie et M. Madiot; ensuite M. Colbert a été voir les murs dans la basse-cour, et a vu au même lieu de quelle manière l'on éteint la chaux à la mode de Rome.

Le sixième, nous avons commencé avec le signor Mathie à travailler, mon frère et moi, chez le Cavalier, au devis de la fabrique du Louvre; cependant le cardinal Antoine y est venu et n'y a guère demeuré; il y est revenu un peu après, avec M. le Nonce, et ont fort discouru de la maladie du Pape, puis s'en sont allés. M. Madiot étant venu, le Cavalier l'a fort questionné

1. Articles.

touchant les matières, et de quelle sorte de pierre il estimait plus à propos de faire les fondations : après un long examen, l'on est demeuré d'accord de les faire de grands quartiers de pierre de libage de trois ou quatre pieds de long au moins, et de garnir les vides de petites pierres; pour les murs de refend, qu'on les ferait de pierre de Saint-Leu faisant parpaing[1]. M. Perrault est aussi arrivé, à qui j'ai montré cette pierre de grotte ou de meulière, estimée excellente pour la construction des voûtes, à cause de sa légèreté et de sa nature poreuse, qui fait qu'elle se peut lier excellemment bien avec le mortier. Il a dit d'abord que difficilement en trouverait-on la quantité nécessaire, pour ce que ces mêmes pierres dans la carrière, qui est vers . . . . .[2], ne sont pas de la qualité de celle-ci; qu'elles n'acquièrent cette légèreté qu'avec grande longueur de temps, et à force d'être exposées à l'air et à la pluie. Au sujet des voûtes, mon frère a fait une démonstration d'une manière de les faire, qu'elles pousseraient beaucoup moins, au moyen de quoi l'on pourrait aussi donner beaucoup moins d'épaisseur aux murs.

J'oubliais à dire que, dès le matin, j'avais envoyé avertir M. Bontemps, capitaine de Versailles[3], que, le jour de la Notre-Dame[4], j'y mènerais le Cavalier, mais il[5] m'a prié de remettre à cause de la fête, et qu'il a été incommodé du voyage de Maisons, de sorte que j'ai renvoyé à M. Bontemps lui donner avis de ce changement.

Le soir, sur les quatre heures, le Cavalier a été aux Gobelins, où il a vu toutes les fabriques et manufactures. Il a trouvé les tapisseries qui s'y font fort bien exécutées, entre autres celles de haute lisse. Il a fort loué les dessins et tableaux de M. Le Brun et la fertilité de son invention. Voyant dans un cabinet un plâtre du torse du Belvédère, il a répété ce qui est déjà dans les mémoires du cardinal Salviati et de Michel-Ange, au sujet de cette statue, et y a ajouté que, ce même cardinal Salviati assistant Michel-Ange à la mort, cet illustre fameux lui dit qu'il n'avait regret que de deux choses : l'une, de n'avoir pas fait pour son salut ce qu'il aurait dû ; l'autre, de mourir lorsqu'il ne faisait que commencer à épeler dans sa profession.

Le Cavalier, ayant dit cela, a demandé si le Cardinal Légat n'avait point été aux Gobelins. On a dit que non, de cet établissement de manufactures et fabriques, et M. Colbert aussi, disant que c'étaient choses que les grands princes devraient faire, quand même ils ne les aimeraient pas, pour la réputation que cela leur donne. M. du Metz, qui était là, s'en est revenu avec nous. Je lui ai dit, par les chemins, qu'il devait faire recherche des bas-reliefs et statues que j'avais fait jeter[6] à Rome et fait apporter en France; qu'entre autres, il y avait soixante ou quatre-vingts pièces de la colonne Trajane, les bas-reliefs des ronds de l'arc de Constantin, et quantité d'autres

1. « Parpaing, moellon qui tient toute l'épaisseur d'un mur et qui a deux faces ou parements, l'un en dehors, l'autre en dedans. » (*Dictionnaire de l'Académie.*)

2. Le nom est resté en blanc dans le manuscrit.

3. C'est-à-dire du château de Versailles. Alexandre Bontemps, premier valet de chambre du Roi, mort en 1701 à 77 ans.

4. Le 8 septembre.

5. *Il*, Bernin.

6. *Jeter*, mouler.

tirés de Médicis et Borghèse, choses qui pourront servir, à ce que dit le Cavalier, dans l'Académie.

Le septième, j'ai mené au matin le carrosse du Roi au Cavalier à l'heure qu'il me l'avait demandé. Je l'ai trouvé qu'il avait entendu la messe. Nous sommes allés, le signor Paul et moi, l'entendre, puis, étant de retour, le Cavalier m'a dit que le cardinal Antoine l'avait prié de dîner, qu'il me priait que nous allassions prendre ensemble l'abbé Butti pour l'y mener, et, en nous y en allant, il m'a conté qu'il avait pensé le matin, avant que de se lever, qu'il n'y avait personne qui sût mieux que moi la fatigue qu'il se donne, qui connaisse mieux son ouvrage et avec combien d'amour il travaille à toutes choses; que j'avais l'accès auprès du Roi dans les heures des repas, qui sont les heures désoccupées; que j'aurais pu m'y trouver, et ne pas m'avancer de dire ce que je vois et que je sais; mais, quand le Roi m'en demanderait des nouvelles, que je pourrais les lui dire. Je lui ai répondu que je l'aurais fait volontiers, mais qu'il y a de certains respects[1] qui m'empêchent de m'y trouver; que je le lui ferais savoir une autre fois; que je ne manquais pas d'affection de le servir, que même c'était la vérité et la justice, mais que je m'en étais abstenu pour de certaines considérations, comme je venais de lui dire. Il a reparti que le Roi ne serait peut-être pas fâché quelquefois de demander l'état des choses, les lieux où il avait été et son sentiment sur ce qu'il voit. J'en suis demeuré d'accord.

Étant, cependant, arrivés chez l'abbé Butti, et ayant su qu'il était allé à la messe, nous sommes entrés dans son jardin, où, nous promenant seuls, le Cavalier et moi, et le signor Paul s'étant éloigné, il m'a remis sur la matière dont nous venions de nous entretenir en carrosse. Je lui ai dit qu'il pouvait se souvenir que, dès le commencement, je n'avais pas même voulu que mon frère le vînt saluer, ni qu'il vît les dessins du Louvre; que la raison qui m'obligeait à cette circonspection et à garder ces mesures était que défunt M. de Noyers, dont j'étais parent, avait été surintendant des bâtiments, et que j'y avais eu de l'emploi sous lui; que mon dessein était d'ôter la pensée à M. Colbert que je voulusse m'y avantager à rien de mon chef; qu'il pourrait bien se reposer sur moi de ce qu'il ne peut pas faire lui-même dans les bâtiments, où j'ai, comme il voit, quelque intelligence, n'était que j'ai une charge qui me donne un peu d'accès auprès du Roi, et que la maxime des ministres, sans savoir quelle est la sienne, est de ne vouloir jamais se servir de gens qui ne dépendent absolument d'eux et aient un autre appui que le leur; que je ne voulais pas, m'entrant au repas, et donnant lieu au Roi de me parler, faire naître de l'ombrage, quel qu'il pût être, n'ayant autre dessein que de m'occuper doucement; que, dans le temps et l'occasion, je ferais et dirais pour lui ce que je dois à la vérité. Il a répété que personne n'était si bon témoin que moi de ce qu'il fait, ni si capable de le connaître. Sur cela, il a ajouté que la dernière fois qu'il travailla d'après le Roi, Sa Majesté lui disant que j'étais assez entendu dans ces matières, il lui avait répondu que personne ne l'était autant pour n'avoir point travaillé, soit que ce fût don

1. *Respects*, considérations.

de nature, soit que cela vînt des voyages que j'avais faits en Italie ou autrement, et m'a demandé si je n'entendais pas ce qu'il dit au Roi. Je lui ai reparti que non. Il a repris et a dit qu'il avait rendu ce témoignage à la vérité, ne lui ayant[1] point mendié cet office. Ensuite, il m'a dit qu'il lui importait que Sa Majesté sût les choses comme elles sont, qui lui pourraient être déguisées ou être mal interprétées; par exemple, que le jour d'hier il avait parlé bien avantageusement de ce qu'il avait vu aux Gobelins, quoiqu'il y eût diverses choses qui ne valaient rien. Je lui ai reparti que telles louanges ainsi données étaient un effet sans doute de la conférence que nous avions eue ensemble il y avait deux jours. Il en est demeuré d'accord, et que, pour de certains respects, il en avait usé de la sorte; mais qu'on pourrait rapporter la chose autrement, et que, moi, qui ai accès auprès du Roi, j'aurais pu dire la vérité, me trouvant au dîner ou au souper. Je lui ai répliqué que, comme dans mon quartier[2] je ne perds aucun temps du service, aussi hors de là je m'attache à celui de S. A. R., à qui j'ai l'honneur d'être aussi bien qu'au Roi; que, si j'avais en ce temps-ci de l'assiduité auprès de Sa Majesté, on aurait pu juger que ç'aurait été pour me faire de fête. Il a repris et m'a dit que j'y avais bien été il y a trois jours. J'ai répondu que c'était à cause de certains mémoires que j'avais présentés à Sa Majesté, et qu'elle m'avait ordonné de lui porter. « A la vérité, m'a-t-il répété, le témoignage d'un homme comme vous peut beaucoup, car vous avez été mis auprès de moi de la part du Roi; vous voyez l'assiduité et l'amour que j'ai à l'ouvrage, mieux que personne. L'abbé Butti est Italien et doit être moins cru que vous. » J'ai répondu que je faisais mon devoir à toute occasion et que je le ferais toujours.

J'ai passé de ce discours à lui dire qu'il était un vrai homme comme il le fallait au Roi, et que Sa Majesté était aussi un prince comme il le fallait pour un génie pareil au sien; qu'il devait pour cela penser à bon escient à s'établir en cette cour; que, s'il était de ces philosophes qui n'ont aucune famille, il pourrait mépriser la grande occasion qui s'offre à lui; mais qu'ayant nombre d'enfants, comme il a, il devait penser à eux et à les porter jusques où ils peuvent aller, et qu'il avait un fils dans la prélature qui, avec la protection de la France, pouvait aller loin. Il m'a loué son esprit et son talent, et m'a dit qu'il était homme à devenir pape. Je lui ai reparti en riant qu'il fallait être cardinal auparavant. Il a demeuré d'accord de cela et, en riant aussi, a ajouté que, s'il était cardinal par le moyen de la France, cela lui nuirait pour un but comme celui-là; qu'à la vérité, il y avait des voies qui ne donnent pas l'exclusion; qu'on était cardinal pour de l'argent, prenant de certaines charges avec lesquelles on parvient au cardinalat. Il m'a dit, mais sérieusement, qu'il ne pouvait pas dire davantage qu'il avait dit; m'a répété qu'il était homme à faire plus qu'il ne promettait; qu'il avait donné à entendre à M. Colbert qu'une chose qui l'avait fort dégoûté de servir en France était de voir combien on avait peu connu la beauté du dessin de Mignard pour l'autel du Val-de-Grâce, et qu'on lui avait préféré celui qui s'exécute à pré-

1. Moi ne lui ayant...
2. C'est-à-dire : quand je suis de quartier, comme maître d'hôtel du Roi.

sent; que cela l'avait mis en balance[1] et pensé faire à changer ses inclinations. Je lui ai dit que le choix de ce dessin avait en quelque sorte été remis aux religieuses, qui, ne s'entendant point à cela, s'étaient laissées aller aux persuasions de leur architecte, qui avait employé toute sorte de moyens pour faire approuver son ouvrage; qu'il n'en était pas de même dans ce qui se fait pour le Roi, lequel sait si bien connaître les choses et faire élection du bon et du beau.

Je lui ai encore répété en cet endroit-là qu'il ne devait rien tant désirer que de demeurer en France, et que, pour un temps de paix comme celui-ci, il était le vrai homme du Roi. Il m'a dit que son intention était de revenir, mais qu'il ne voulait pas l'assurer, que le Roi lui en serait moins obligé que de revenir sans l'avoir promis. J'ai ajouté à cela que, quand l'amour qu'il a pour Sa Majesté ne l'y obligerait pas, celui qu'il doit avoir pour son ouvrage l'y doit obliger, étant le plus grand et signalé du monde. Je me suis ensuite étendu sur la beauté de son dessin, que je trouvais d'autant plus admirable, qu'il l'avait accommodé au vieux, et que je disais à toute rencontre que c'était un paradoxe qu'il n'avait rien changé au Louvre, et qu'il l'avait changé tout à fait. Il a répété ici ce qu'il avait une fois dit à M. le commandeur de Souvré, que, pour avoir voulu conserver le Louvre, il l'avait détruit[2]; que M. le Légat lui avait dit, à son retour de France, que le Roi désirait un plan de lui où il n'eût aucune sujétion[3], que[4] ses ministres ne le lui avaient pas fait entendre. Je lui ai dit que je ne m'étais pas trouvé assez près de Sa Majesté pour entendre ce qu'il lui dit à ce sujet la première fois qu'il vit le Roi; mais qu'il avait couru un bruit qu'il avait dit qu'il fallait tout abattre, et que Sa Majesté avait répondu qu'elle voulait conserver l'ouvrage de ses prédécesseurs. Il m'a rapporté comme cela s'était passé, et qu'il dit au Roi qu'il avait vu les palais des Empereurs, ceux des Papes et des souverains, et par les chemins ceux des ducs et seigneurs; mais qu'il fallait faire pour un roi de France d'aujourd'hui de plus grandes et magnifiques choses que celles-là, et qu'il se tourna vers ceux qui environnaient le Roi : « Qu'on ne me parle, dit-il, de rien de petit[5] »; que le Roi avait pris la parole et lui avait dit qu'il avait quelque affection de conserver ce qu'avaient fait ses ancêtres; mais que néanmoins, si l'on ne pouvait rien faire de grand sans tout abattre, qu'il lui abandonnait tout, même le choix de tout autre poste; que, pour l'argent, il ne l'épargnerait pas; qu'il avait répondu à Sa Majesté que la proportion était la plus belle chose du monde; que les palais n'étaient pas grands par la dépense qu'on y faisait, mais par la grandeur du mode et la noblesse de l'idée de l'architecte; que, dans cette vue, M. Colbert l'avait ensuite mené dans les postes les plus avantageux de Paris pour en avoir son avis et lui donner à connaître que le Roi ne faisait aucune réserve, mais que lui s'était accommodé à ce qui était raisonnable, et avait laissé les vastes desseins qui auraient eu du chimérique pour l'excès de la dépense, comme de bâtir dans l'île du Palais, où, avant que de commencer, il eût fallu abattre pour quinze ou vingt mil-

1. L'avait fait hésiter. — 2. Le manuscrit porte par erreur *destrait*.
3. C'est-à-dire où lui, Bernin, ne fût gêné en rien. — 4. *Que*, ce que.
5. Voyez plus haut à la date du 4 juin.

lions de maisons; qu'il avait donc fait son dessin sur le vieux Louvre, et de telle sorte qu'il se persuadait avec raison qu'étant bien exécuté ce serait le plus beau palais du monde; que, dans ce temps-là, M. Colbert lui avait fait dire par l'abbé Butti de mettre sa pensée par conférence avec lui dans un écrit; ce qu'il avait fait; que l'amour qu'il avait à son ouvrage le solliciterait de revenir; qu'il s'imaginait le pouvoir faire aisément; que deux cents pistoles ne lui étaient rien pour pouvoir venir avec commodité; que, d'autre part, ramenant sa famille avec lui, ce lui serait un entretien par les chemins; que l'air d'ici lui était bon; qu'il trouvait y avoir plus de vigueur et plus d'appétit qu'à Rome; a répété qu'il avait un amour extrême pour le Roi, que sans cela il n'aurait pu, à son âge, travailler cinq heures de suite comme il fait; a ajouté qu'il pouvait dire qu'il était en considération fort grande à Rome, à cause de ses ouvrages, qui étaient sur le point d'être achevés; qu'il avait toujours eu pensée de venir en France, et qu'il s'était étonné (le cardinal Mazarin l'aimant et le lui ayant témoigné en toute occasion) comment cela ne s'était pas fait, vu qu'à Rome il avait pour lors quelque espèce de persécution.

Sur cela est arrivé l'abbé Butti, et nous sommes allés dîner chez le cardinal Antoine, qui, ayant voulu entretenir le Cavalier en particulier, l'a prié de monter en sa chambre, et, moi, je suis resté avec le signor Paul, lequel m'a dit qu'il jugeait bien que l'entretien que je venais d'avoir avec son père était touchant ses affaires; moi, de peur de lui donner trop à deviner, je lui ai dit que je l'entretenais du désir que j'ai qu'il demeure en France, et lui disais les raisons qui l'y doivent faire résoudre, mais que je voyais que la chaise de Saint-Pierre était un obstacle invincible; et j'ai pris occasion de lui demander le particulier[1] de cet ouvrage. Il m'a dit que c'était une chaise portée par quatre docteurs de l'Église, deux latins et deux grecs, de six toises de haut, chaque figure de bronze doré posée sur des piédestaux d'albâtre; que cet ouvrage est couronné d'une gloire où il y a une infinité d'anges, et que le tout arrivait bien à la hauteur de vingt toises et attrapait la corniche de Saint-Pierre de Rome, devant être au fond de l'église derrière l'autel. Il a continué et m'a dit que M. Colbert, quand il se promena l'autre jour, comme je vis en particulier, avec son père, et lui, dans la galerie du palais Mazarin, les pressa fort de demeurer en France, et que, sur les louanges que son père donnait à M. Colbert de bon ministre et méritant bien les récompenses qu'il recevait de Sa Majesté, il avait reparti qu'il ne paraîtrait jamais au Roi meilleur ministre que lorsqu'il lui porterait la nouvelle qu'il l'avait persuadé à demeurer ici. Il m'a dit que son père, ayant fait un tour à Rome, avait intention de retourner; qu'une chose lui donnait de la peine : c'était une de ses filles qu'il aimait infiniment, laquelle est religieuse dans un couvent, où l'on ne fait point de vœux; qu'il aurait regret de la laisser à Rome; de l'amener aussi, que peut-être le Pape ne voudrait pas le permettre.

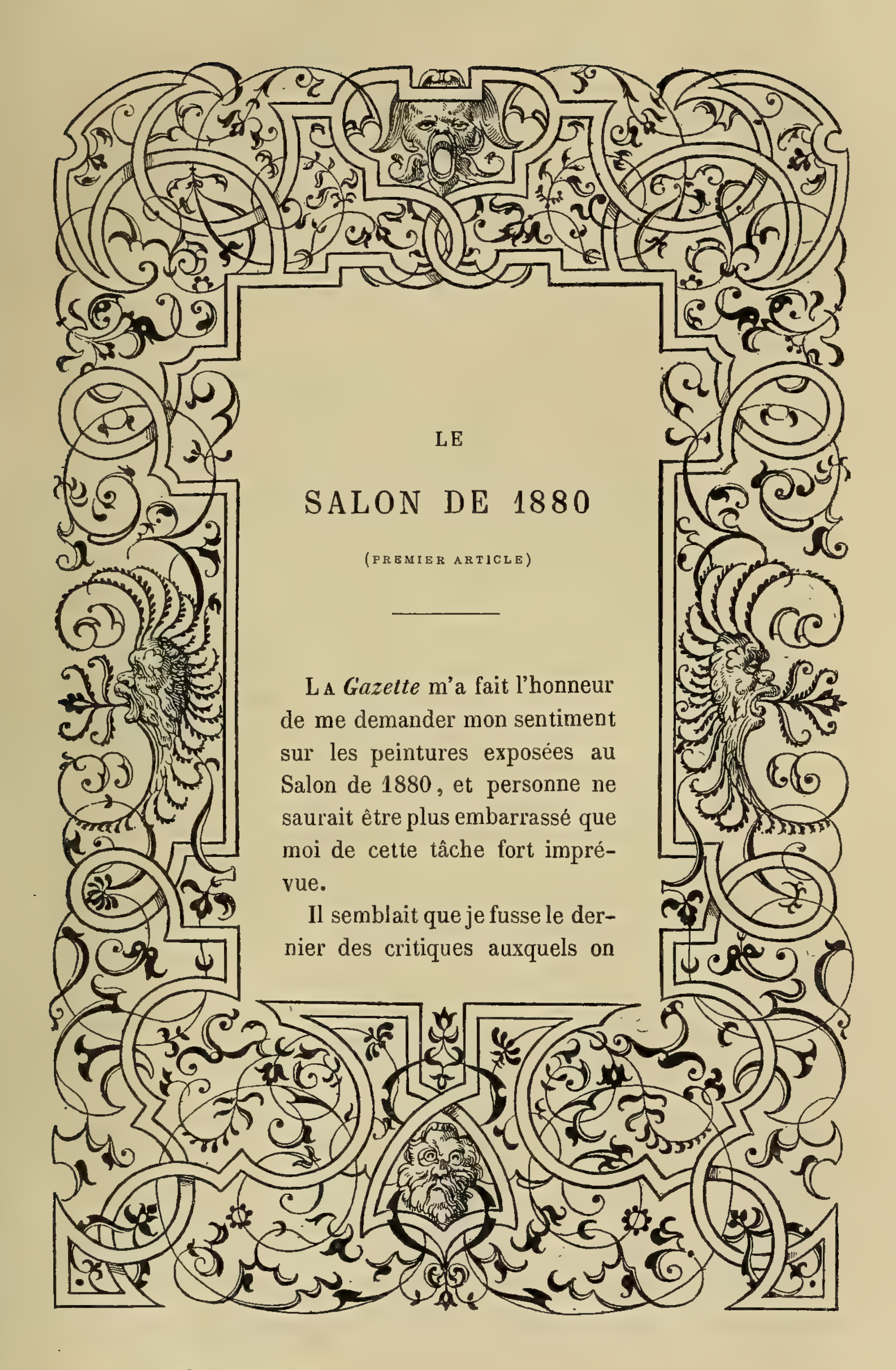
LUDOVIC LALANNE.

(La suite prochainement.)

1. Le détail.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. [492]



LE

SALON DE 1880

(PREMIER ARTICLE)

La *Gazette* m'a fait l'honneur de me demander mon sentiment sur les peintures exposées au Salon de 1880, et personne ne saurait être plus embarrassé que moi de cette tâche fort imprévue.

Il semblait que je fusse le dernier des critiques auxquels on

pût songer, tout chaud que j'étais encore de la mêlée d'avant-hier. Il y a juste trente ans, j'écrivais un *Salon* pour un petit journal de ma province; mais je l'écrivais avec l'absolue indépendance d'un curieux ne se connaissant pas d'ami, dans ce monde des arts, qui ne fût mort depuis cent ans. La franchise sans avoir à blesser l'amitié, c'est là la bonne condition, et vous en trouveriez un exemple admirable dans les articles qu'un homme, qui depuis a été membre du jury de peinture, M. Jules Buisson, adressait en 1867 aux journaux de Toulouse, à propos de l'Exposition universelle d'alors.

L'indépendance, je le sais, est affaire de tempérament; et qui ne sait garder sa loyauté de parole, même dans les jugements les plus délicats, peut compromettre d'un coup, sans y songer, les estimes qu'il tient pour les plus précieuses. D'ailleurs vient un âge où l'on est pris pour la vérité de ce « dévoiement » dont parle Saint-Simon : on ne sait plus taire ce que l'on pense. Mais pourquoi alors accepter une besogne où l'on doit s'attendre à exercer son impartialité aux dépens de ceux que, depuis un tiers de siècle, on a constamment pratiqués comme gens de bien et d'honneur, avec lesquels on a été lié par une sympathie profonde, que l'on n'a peut-être pas désobligés jusqu'à ce jour, que l'on a jugés dignes, par l'ensemble de leurs travaux passés, d'être appliqués à l'enrichissement du domaine de l'art national? Est-il suffisant de dire, pour se laisser aller à l'imprudente aventure, qu'il n'est pas sans intérêt pour un homme amoureux de l'histoire et du progrès de notre école, d'examiner froidement le mouvement qui s'est opéré en elle depuis qu'elle est désemparée, après trois expositions universelles, de la plupart des grands noms qui en étaient les guides et l'honneur, de constater ses ressources en l'état présent, de voir d'où le vent lui souffle, et si ce vent lui apporte la mort ou le renouveau? Tâchons, après tout, de nous en tirer au moins mal, et à la grâce de Dieu.

Quand je repense à ce Salon de 1850, je ne peux m'empêcher de regretter la richesse de cette époque bienheureuse. C'était le temps où, dans une seule exposition, on voyait réunis : cinq Delacroix: la *Résurrection de Lazare*, le *Lever*, le *Giaour*, *Lady Macbeth*, le *Bon Samaritain*; dix Decamps, dont *Éliézer et Rebecca*, la *Cavalerie turque traversant un gué*, la *Fuite en Égypte*, le *Troupeau de canes*, etc.; huit paysages de P. Huet, sept Diaz, sept paysages de Th. Rousseau, quatre Corot, trois Troyon, sept Daubigny ; la *Jane Shore* et le *Sénat de Venise*, de Robert-Fleury; les *Océanides* et onze autres Lehmann ; quatre Roqueplan, cinq Cabat, neuf Jadin; le *Portrait du Président de la République*, par Horace Vernet; le *Semeur* et les *Botteleurs*, de J.-Fr. Millet; neuf Courbet, dont

l'*Enterrement à Ornans*, les *Casseurs de pierre*, les *Bords de la Loue*; huit Chasseriau, sept Chaplin, quatorze Bonvin, six Hipp. Bellangé, onze Fromentin; cinq Meissonier, dont le *Dimanche*, le *Souvenir de guerre civile*, le *Joueur de luth*, le *Peintre montrant des dessins;* six Johannot, cinq Flers, sept Français, un portrait de Flandrin, deux portraits d'Amaury Duval, six de Jalabert; le *Croquis de Béranger*, de Couture; des Deveria, des L. Boulanger, des Gigoux; les *Volontaires*, de Vinchon; la *Famille malheureuse*, de Tassaert; l'*Intérieur grec*, le *Souvenir d'Italie* et *Bacchus et l'Amour ivre*, de Gérôme; deux *Rondes*, d'Hamon; la *Venise*, de Ziem; le *Rabelais*, de Vetter; le *Jeune Malade*, de Jobbé-Duval; la *Patrouille de nuit*, d'Ad. Leleux; quatre Chintreuil, cinq Ph. Rousseau; le *Port d'Ambleteuse*, de Jeanron; les *Pins sauvages*, de Doré; l'*Effet du matin* et les *Moutons*, de Rosa Bonheur; les premiers envois de Rome de Cabanel et de Bouguereau; les *Exilés de Tibère*, de Barrias, et les deux tableaux à grand succès populaire : la *Malaria*, d'Hébert, et l'*Appel des condamnés*, de Muller; — et chacun savait en outre que dans leur atelier fermé travaillaient incessamment les maîtres respectés, Ingres, Delaroche et Gleyre.

Voilà ce que donnait un Salon, il y a trente ans; voyons ce qu'il montre aujourd'hui, et d'abord comme il se gouverne.

L'administration des beaux-arts a deux façons vraiment vivantes de se manifester aux artistes : les commandes et les *Salons;* ou plutôt les expositions et les commandes sont estimées par les artistes comme les deux mamelles également fécondes et luxuriantes de cette bienfaisante administration. — En vain a-t-on parfois insinué aux peintres et aux sculpteurs que les Salons, inventés jadis et organisés par eux-mêmes en dehors de toute initiative gouvernementale, avaient été, durant cent cinquante ans, leur propre bien, leur domaine particulier, et qu'il ne tiendrait qu'à eux qu'il en fût encore et toujours ainsi. Il semble désormais impossible de les ramener à cette idée, pourtant bien simple, et la gestion indépendante de leurs propres affaires leur paraît un fardeau plein de ronces et d'épines, et dans lequel ils soupçonneraient volontiers des serpents. Et cependant, je vous le dis, ils ont beau se débattre et s'agiter au milieu de leurs propres défiances et lutter contre eux-mêmes, ils y viendront. Le moment est proche où la situation se tendra de telle sorte que l'administration signifiera son congé à l'ingérence absolument impérieuse des artistes, ou que les artistes prendront les devants et se libéreront des lisières naturellement un peu impatientes de l'administration. Au point quelque peu humiliant l'un pour l'autre, et chaque jour plus froissant, où en sont venues les choses, comment vou-

lez-vous que marche la machine, de quelque huile de bienveillance polie que l'on en graisse chaque année les ressorts? Qui commande dans la maison? Sont-ce les artistes? est-ce l'administration? Il faut bien que cela se décide. Et pourtant chacun hésite à lâcher la clef de cette maison, car qui tient les expositions a en main une direction quasi complète des beaux-arts.

Les barbes grises comme moi se souviennent seules de l'agitation des artistes en 1848. Ziegler paraissait dans la grande galerie du Louvre et voulait faire l'inventaire des musées en trois jours. Couture criait : A l'Hôtel de Ville! et courait embrasser Lamartine. Le dessous du grand escalier du Louvre, où l'on venait d'inscrire les tableaux destinés au prochain Salon, était transformé en corps de garde : là, les artistes, appelés dans la nuit du 24 février pour veiller eux-mêmes à la protection des richesses de la nation, ne tardaient pas à créer une sorte de club, à travers les fumées duquel se remirent aussitôt sur le tapis les questions brûlantes, déjà débattues avec passion, les semaines précédentes, dans l'atelier de Boissard à l'hôtel Pimodan ; car dès les derniers mois de 1847 on s'occupait fortement de révolutionner les expositions. La fameuse brochure *De l'oppression dans les arts* y avait été rédigée, avec sa partie historique par Villot, avec ses modes d'exécution par Boissard et Clément de Ris. Dans les premiers jours de mars s'organisait à l'École des beaux-arts un comité dont faisaient partie MM. Ingres et Delaroche, le comte de Nieuwerkerke, Célestin Nanteuil, Hédouin, les Leleux, etc., et ce comité formulait un programme complet, dont les curieux doivent posséder le texte imprimé, et qui a été le point de départ des réformes capitales adoptées par le règlement des Salons qui ont suivi 1848 : jury d'admission et de récompenses nommé par les artistes, placement des ouvrages contrôlé par eux, etc. C'était là, il faut le dire, un gros mouvement et un grand rajeunissement de l'organisation des expositions, et il coïncidait justement avec l'émancipation nécessaire d'un côté considérable de l'école nouvelle, méconnue ou du moins très sévèrement traitée par le régime précédent. Quand j'entrai aux expositions, en 1852, appelé par la confiance de M. de Nieuwerkerke, je ne trouvai guère à y apporter que de menus perfectionnements de détail, tels que l'introduction dans le jury de l'élément des amateurs, et les artistes, ils peuvent m'en croire, n'ont pas eu à s'en plaindre, pour une certaine pacification dans le groupe des jurés peintres ou sculpteurs, et aussi pour une certaine balance d'indulgence et d'équité générale. Il fallut bien aussi limiter à trois, puis à deux, le nombre des envois de chaque artiste, car les divers palais des expositions, quelque développement que l'on donnât à leurs galeries, ne suffisaient

plus à contenir les fournées toujours croissantes des œuvres admises, et puis il se produisait un fait singulier, régulièrement constaté, c'est l'élargissement progressif des toiles destinées aux Salons. Les peintres faisaient plus vaste, pour mieux attirer les yeux du public, de plus en plus intéressé à ces fêtes périodiques de l'art. Le système a marché de la sorte pendant nombre d'années, interrompu seulement de 1857 à 1863 par le rétablissement temporaire du jury de l'Institut. Le moment vint où il me parut que les artistes étaient mûrs pour adopter les conséquences logiques des programmes élaborés par leur comité en 1848. Je proposai à M. le surintendant de remettre complètement entre les mains des artistes la gestion du Salon. C'était le temps où des projets de toute sorte relatifs à l'organisation des arts étaient portés chaque jour à Saint-Cloud. M. de Nieuwerkerke soumit celui-là à l'Empereur, qui l'approuva, mais invita naturellement le surintendant à en causer avec M. Walewski. Le ministre d'État eut bientôt fait de répondre : Cela ne nous va pas, c'est une idée anglaise. — Et la chose en resta là. Le ministre ne se doutait même point que cette idée anglaise venait de France, comme de France elle était allée en Autriche, en Russie, en Espagne, en Suède, partout. Mais sept ans après, en janvier 1870, je repris tenacement l'affaire, et cette fois quatre cents artistes, les plus considérables de notre école en tout genre, appuyèrent le projet de leur signature. Hélas ! hélas ! c'était le moment où cette funeste manie des commissions commençait à poindre, et celle à laquelle M. Maurice Richard eut la malheureuse idée de confier la discussion de ce projet tout d'une pièce le disloqua si bien par ses divagations, que le ministre, encore très novice en telles matières, n'osa passer outre, et c'en fut fait de nouveau. Je le regrettai vivement quelques mois plus tard, car, si, à ce moment, la corporation des artistes eût été solidement organisée, elle eût, je n'en doute pas, évité bien des sottises à des malheureux qui, faute de mieux, et éprouvant le besoin d'agir et de s'agiter en commun, se jetèrent, sans trop y regarder, dans la fédération des artistes, féconde en dangereuses niaiseries. Mon projet était aussi simple et aussi large que possible : « L'Académie nationale des artistes français est instituée sous la présidence honoraire de M. le ministre des beaux-arts. Elle se compose provisoirement de tous les peintres, sculpteurs, dessinateurs, architectes, graveurs et lithographes qui ont été récompensés pour leurs ouvrages, soit par l'admission dans la 4e classe de l'Institut, soit par la décoration de la Légion d'honneur, soit par une des médailles décernées à la suite des expositions d'art de Paris, soit par le grand prix de Rome. La commission que l'Académie élira chaque année pour organiser et gérer les expositions, sera chargée de désigner,

parmi les exposants, et sans limite de nombre, ceux qui lui paraîtront dignes de faire partie de l'Académie. La même commission aura le droit de proposer à l'Académie nationale l'admission des artistes qui, ne prenant point part aux expositions, n'en feraient pas moins, par leurs travaux, honneur à la compagnie... En dehors des membres artistes, l'Académie pourra s'adjoindre, par l'élection, des membres honoraires. »

C'était tout bonnement, je n'en disconviens pas, l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture, laquelle, de 1648 à 1790, avait conduit si admirablement les affaires de notre école, et que j'élargissais le plus libéralement que j'avais pu imaginer, à la mesure de notre siècle. Je pensais, et je penserai toujours, qu'une institution née des entrailles mêmes d'un pays a le don de servir utilement ce pays tant qu'il lui reste un vrai germe de vie. Le lendemain du jour de mon arrivée à la direction des beaux-arts, mon premier soin fut de rappeler aux artistes leurs quatre cents signatures et de les mettre en demeure d'y faire honneur. En 1874, en 1875, ils m'ont encore renié deux fois en deux ans; jamais je n'ai vu gens moins soucieux de leur liberté, faisant plus gaiement litière de leurs intérêts de corps par horreur les uns des autres; et cela donne quelque raison à ceux qui, d'après les récits anciens, les traitaient comme des parias et les recevaient en caleçon, au sortir du bain, pour leur remettre leurs médailles. Je répète, et répète encore, qu'il faudra que les artistes et l'administration en viennent là, et qu'il n'est pas d'autre solution, et qui puisse d'abord se formuler autrement qu'avec ce cadre net et bien défini, incontesté, incontestable. L'administration nouvelle, dans son désir de mieux faire et de tirer le moins mauvais parti de l'état actuel, auquel il lui coûtait encore de renoncer, s'est mise avec bonne foi et bonne volonté devant la question et a cherché ingénieusement les améliorations idéales.

Mais — que voulez-vous? — l'idéal et la pratique seront éternellement, sur ces matières, en contradiction profonde, en tiraillements inévitables.

L'idéal veut que le *Salon* soit un lieu décoré de tableaux choisis, disposés pour le plus grand plaisir des yeux, dans les conditions les plus favorables à leur mise en valeur.

La pratique, j'entends la pratique humaine, veut que chacun des artistes chargés d'examiner les ouvrages destinés à ce Salon, artistes choisis à cet effet par les autres artistes, leurs amis, élèves ou camarades, ait pour préoccupation naturelle, et j'allais dire pour mission de défendre les intérêts, les plus vifs intérêts de ces électeurs, dont il connaît de plus près encore que l'administration les besoins et souvent les misères. De là un juste entraînement à tenir compte, à côté du

mérite de l'œuvre, du tort matériel que peut causer son exclusion du Salon à celui qui la soumet à leur examen; de là forcément l'encombrement du Salon; de là aussi son amoindrissement comme choix et comme éclat.

Selon le règlement nouveau, l'idéal veut que pour l'enseignement à donner au public sur l'état actuel de l'école française, sur ses qualités brillantes et aussi ses côtés faibles, les ouvrages soient groupés par catégories d'artistes déjà récompensés et d'artistes non encore médaillés, c'est-à-dire de talents encore douteux.

La leçon peut être bonne en soi et profitable autant à nos peintres qu'au goût public, ne fût-ce que pour dégager clairement aux yeux de tous le courant de notre école; mais, dans la pratique, que peut-il advenir? C'est que, dans les salles où ils sont fatalement enfermés par leur dignité même, et où ils sont de plus en plus resserrés par l'encombrement dont je viens de parler, les ouvrages des hors concours et des médaillés doivent arriver à une superposition qui les mettra de niveau avec les toiles les moins estimables des débutants et des médiocres nés.

Le but de l'exposition étant avant tout un concours, une victoire, un triomphe, l'idéal veut qu'il y ait un Salon d'honneur et que dans ce Salon d'honneur les places d'honneur appartiennent aux plus honorables. Je connais assez la loyale probité de ceux qui ont charge d'appliquer cet idéal pour être sûr qu'ils le défendront de toutes les forces de leur sincérité. Mais je vous attends à la pratique, non aujourd'hui, mais dans trois ou quatre ans, et vous verrez que, n'ayant plus là le fameux ordre alphabétique avec sa barrière un peu grossière, je le veux bien, en somme assez résistante, la politique trouvera moyen de livrer les quatre parois du Salon d'honneur à son favoritisme inconscient et peu scrupuleux. — Et maintenant accommodez, si vous le pouvez, cet idéal avec cette pratique.

A-t-on jamais bien su les origines de ce pauvre ordre alphabétique? C'était en 1861. Depuis le commencement du siècle, ou plutôt depuis qu'exposition il y avait, le placement ne connaissait d'autre ordre que celui de la bonne volonté et du goût des placeurs, lesquels s'attachaient à servir de leur mieux les toiles qu'ils supposaient devoir être agréées le plus favorablement par le suffrage des amateurs ou par l'opinion populaire. Pas l'ombre de système dans tout cela, sauf pourtant qu'il nous souvient à nous autres, gens des temps préhistoriques, c'est-à-dire antérieurs à 1848, d'avoir vu dans la grande galerie du Louvre, groupés, certaines années, et en nombre illimité, des ouvrages de Decamps ou d'Ary Scheffer. Moi-même, à partir de 1852, je pratiquai ce groupement sur

le désir des artistes, et par mesure générale : le triomphe de cette règle fut naturellement l'Exposition universelle de 1855, où il s'agissait de montrer dans son ensemble l'œuvre de chacun de nos grands maîtres durant la première moitié de notre siècle ; et l'on sait l'immense éclat qui en résulta pour l'honneur de chacun d'eux et quelle victoire à jamais mémorable pour notre école. Il y avait cependant un ver dans ce classement ou plutôt dans cette absence de classement : c'est que les artistes pouvaient crier au bon plaisir, et je vous jure pourtant que nous faisions de notre mieux dans cette besogne fatalement improvisée. Mais que répondre à ceux qui, logés dans les galeries écartées, se plaignaient, au point de vue de l'égalité, d'être cruellement sacrifiés, ou que leurs œuvres fussent éparpillées dans l'immense palais des Champs-Élysées que nous venions d'occuper, ou que le salon central appartînt toujours, par une sorte de privilège, à quelques noms plus favorisés ? Le hasard voulut qu'on fît, dans ce palais même, l'exposition des projets de l'Opéra nouveau, et le hasard voulut encore qu'on classât les projets selon l'ordre alphabétique des noms des concurrents. J'en examinais l'intéressante série avec mon pauvre ami Eudore Soulié, le conservateur du Musée de Versailles. — Ah ! se prit-il à dire, si l'on pouvait classer de la sorte les tableaux des peintres au Salon, tous par ordre alphabétique, et tous sur la cimaise ! pour le coup, plus de plaintes, ni de gémissements ; tous égaux, sauf le talent. — Cette boutade échappée à un homme de causerie si fine et si singulière, je la recueillis et en fis mon profit dans la mesure du possible. Tous sur la cimaise, la chose n'était pas praticable, quelles que fussent les proportions colossales de cette halle aux tableaux ; mais, quant à l'ordre alphabétique, on en pouvait essayer le principe, et ce qu'il y a d'orgueil jaloux dans les plus généreuses natures d'artistes y trouverait son compte et n'y contredirait point. Je m'en ouvris à notre surintendant des beaux-arts, qui approuva la tentative, et y sentit même une sorte de soulagement contre les pressions du dehors. L'essai réussit, il a duré près de vingt ans. Le grand salon d'entrée, qu'on n'a jamais cessé, je ne sais pourquoi, d'appeler le salon d'honneur, était consacré aux grandes toiles historiques, aux tableaux de batailles, aux portraits officiels. Hors cela, et les compositions trop démesurées qu'il fallait bien caser dans les vastes salons des angles du Palais, l'ordre alphabétique régnait impassible, prenant chaque année son point de départ à une extrémité nouvelle des galeries, de manière à varier pour chacun les chances d'un jour plus heureux. Je parle ici sans regrets, et sans prétendre donner ce système pour le dernier mot de l'art. Je dirai même que le commissaire nouveau des expositions ne pouvait pas ne pas cher-

cher mieux et introduire dans la classification plus d'intelligence et de goût. Je ne sache pas d'esprit plus distingué et plus raffiné que le sien, et nul ne comprend mieux que moi qu'il ait tenté de tirer de ce chaos un peu de lumière et d'enseignement pour le public. Il a eu raison, cent fois raison. Rendre les expositions instructives pour le gros de leurs visiteurs, et leur progrès ou leur décadence palpable pour les artistes et les amateurs, c'est le but suprême des organisateurs des salons. Je crains seulement que le temps ne lui manque pour une œuvre qui demanderait à être pondérée à loisir, et surtout que la politique ne s'en mêle au bout d'un temps, l'exécrée politique. Et puis vous verrez que les exigences personnelles des artistes trouveront moyen de tout brouiller, car celles-là, quand elles sont en jeu, mettraient en pièces les plus savants systèmes, et ne peuvent être contenues que par une loi toute brutale et rigide comme un théorème mathématique. La tentative en tout cas est d'un homme de courage, et qui sent le respect que l'on doit aux vraies œuvres d'art. Il le faut donc soutenir et lui ménager le temps de tirer de son idée tout le fruit qui en peut germer.

Depuis l'Exposition universelle de 1878, j'entends chaque année des lamentations risibles sur les places occupées par les cadres des membres du jury. Il ne faut pas non plus demander à la nature humaine au delà de ce qu'elle peut donner. Vous invitez les membres du jury à prendre part au placement des ouvrages ; chacun de ces jurés ne serait pas un homme, encore moins un artiste, si, préoccupé avant tout et amoureusement de ses propres tableaux, qu'il estime d'instinct et sincèrement les meilleurs du Salon (autrement il ne serait pas le peintre convaincu qu'il doit être), il ne cherchait pas dans les galeries la meilleure de toutes les places pour les mettre en lumière. Et, s'il ne les y accroche lui-même, il pressera tendrement l'administration de les poser dans ce milieu de panneau ou dans cet angle de salle, et non ailleurs. Ce serait folie de s'étonner qu'il en pût être différemment, et, quant à moi, je n'y vois aucun mal, puisque les électeurs du jury ont eu de tout temps pour habitude de nommer non les meilleurs tapissiers, mais les plus illustres de leurs confrères. Et d'ailleurs l'épreuve avait été faite, et, si l'on est revenu à cette immixtion du jury dans le placement, on devait savoir à quoi s'attendre. Je me souviens qu'on racontait, en 1850, que, le soin de la direction du placement ayant été confié à deux des maîtres les plus considérables de notre école en ce temps-là, l'un occupa tous les gardiens pendant trois jours à chercher les tableaux de fleurs qui encadreraient le mieux son propre ouvrage; l'autre fut absorbé exclusivement par le souci de bien placer ses élèves; et si le directeur des beaux-arts n'avait pris sur lui

d'interrompre ces préoccupations trop paternelles, le Salon de 1850 ne serait pas encore ouvert. Donc, que les artistes et l'administration ne se plaignent pas les uns des autres. Les artistes ont les placeurs qu'ils ont choisis ; l'administration, les collaborateurs qu'elle a acceptés d'avance ; les choses ne sauraient aller d'autre façon tant que le règlement ne jettera pas de plus hauts cris.

Mon opinion à moi, c'est que le système est usé et a fait son temps ; il a été utile durant trente années pour habituer les artistes à ces mœurs d'élection, et de jugement, et de placement, et de distribution de récompenses. Désormais les artistes vont énerver l'administration et s'énerveront eux-mêmes. Cela se voit aux expositions partielles qui s'organisent de toutes parts. Il faut prendre garde cependant de trop ébranler par des tiraillements cette grande institution nationale des Salons. Notre Salon à nous n'est plus ce choix de tableaux de l'Académie royale du siècle dernier qui ne dépassait pas la mesure des exhibitions actuelles de la place Vendôme ou de la rue Volney. Aujourd'hui le Salon, réunion fabuleuse de cinq mille tableaux et dessins et de quinze cents sculptures, le Salon est le gigantesque festival, dès longtemps annoncé et attendu, où se rue durant deux mois, où passe et repasse la population parisienne tout entière, où tous les ateliers, où toutes les influences d'art s'en vont pêle-mêle lutter et flamboyer, où les nations rivales envoient leurs meilleurs athlètes, où se font les grands et les petits noms, où l'amateur bourgeois, en aiguisant son goût, vient se faire croire à lui-même que lui aussi est d'Athènes. Que le Salon reste, dans toute son ampleur un peu débordante, le grand champ d'émulation de notre école féconde, le seul, le vrai concours très éclectique de toutes nos forces vives en matière de peinture et de sculpture. Le jour où il serait morcelé, comment retrouverait-on un moyen aussi admirable, aussi clair, aussi parlant, d'être instruit sur les progrès ou les défaillances de notre art national, de signaler les petits qui montent et les illustres qui font fausse route?

Et, puisque je viens de prononcer le mot de concours, dites-moi si les concours organisés dans ces derniers temps par l'État et la ville de Paris offrent rien d'égal à la sûreté et à la garantie des renseignements du Salon. Ces concours ne sont qu'un leurre au gros sentiment d'égalité du vulgaire. Avec leur apparence banale de justice démocratique et d'appel à tous les talents, ils ne flattent et n'attirent que les médiocres. Ils ont le don de provoquer les incroyables insanités de toutes les pauvres cervelles surexcitées ; et cette surexcitation se ressent jusque dans les projets d'artistes d'ordinaire plus maîtres d'eux-mêmes. Les forts se défient et se dérobent ; cette mêlée ne leur dit rien ; ils ont

ailleurs donné leur mesure, c'est à qui commande des travaux à la connaître. Depuis le concours de la République en 48 jusqu'à ceux de ces mois derniers, qu'est-il sorti de tout ce beau tapage? Rien ou presque rien, à peine quelques œuvres de second ordre qui vont s'habituer à usurper dans nos squares ou sur les murs de nos monuments la place des artistes supérieurs. Et pourquoi nos ministres ou nos préfets de la Seine taxent-ils ainsi publiquement leurs hauts fonctionnaires d'ignorance et d'incompétence ? Quel avantage ont-ils à proclamer à son de trompe que ces hauts fonctionnaires seraient incapables de désigner en toute sûreté quel sculpteur est propre à telle statue, quel peintre sied à telle décoration? Mais ces collaborateurs, vont penser les artistes, ne savent donc pas leur métier? sont-ils donc indignes de la confiance que le ministre a mise dans leur discernement? ou, pis encore, ont-ils peur d'assumer une responsabilité qui est l'honneur même de leurs fonctions? A quoi bon alors les expositions annuelles, si ce n'est à révéler à nos administrateurs les hommes capables de prendre part aux travaux de l'État? C'est là qu'en une série d'ouvrages exposés librement et mûrement au jugement public, l'artiste se produit et se développe tout entier sans hasard ni tricherie; c'est là que vous devez noter son nom sur votre carnet pour l'appliquer avec choix à la tâche qui lui conviendra particulièrement; c'est là que vous saurez s'il est en état d'exécuter puissamment, savamment, jusqu'au bout, l'esquisse peinte ou le modèle à peine ébauché qui sera l'embryon de l'œuvre définitive, esquisse ou ébauche à laquelle un élève adroit de l'École des beaux-arts ou un modeleur d'industrie peut donner un semblant d'aspect suffisant à tromper un jury, mais dont le victorieux est hors d'état de tirer une œuvre maîtresse. Avec vos concours, je vous le dis, vous cherchez vous-mêmes à être dupés. C'est au Salon, au Salon seulement, que vous reconnaîtrez les artistes dignes de perpétuer dans nos monuments la gloire de l'école française.

Non, ne touchons pas au Salon ; seulement remettons-le sur son terrain vrai. Que sa gestion passe bien entière et bien en bloc de l'administration aux artistes ; mais, pour Dieu, sortons de l'équivoque. Les artistes sont tout dans l'exposition, qu'ils y fassent tout. Encore une fois, ils élisent les juges, lesquels admettent les tableaux, les placent et les récompensent. Quelle part est celle de l'administration ? Elle fournit des bulletins pour l'élection, des registres pour les jugements, des catalogueurs pour le livret, des placeurs pour les tableaux bien ou mal notés, et fait fondre à la Monnaie des médailles pour les récompenses? Et pour tout cela que recueille-t-elle? Les colères souvent fort injustes des exposants et

les observations des jurys, tout au plus aux yeux du public une apparence un peu clinquante de protection des arts. Les artistes, à leur indépendance reconquise, gagneraient une situation plus franche, plus de dignité peut-être, l'influence considérable de leur corporation organisée, influence irrésistible en tout ce qui toucherait aux intérêts supérieurs de l'art, enfin, ce qui n'est point à dédaigner, les bénéfices du produit des Salons. Toutes les fois que j'ai vu les terreurs profondes et les défiances acrimonieuses des artistes devant ces solutions, je n'ai pu me défendre d'en rire, car je me demandais s'il leur était plus difficile de charger chaque année, par un bulletin de vote, leurs fondés de pouvoir de régler les comptes du papetier, des clous et des échelles, et de solder les appointements d'un personnel connu d'eux et dévoué, que de confier à ces mêmes jurés délégués la mission autrement délicate, et qui les touche bien plus à fond, de les admettre, de classer et de placer leurs œuvres et de leur distribuer prix et médailles. Quant à l'administration, sauf le menu plaisir de parade dont j'ai parlé, ayant abdiqué dès longtemps et avec raison toute autorité et toute ingérence dans ce qui fait la vie même de l'exposition, et n'ayant à intervenir dans aucune des décisions du jury, que fait-elle là, dans une situation gratuitement humiliée? Convient-il qu'elle s'expose à ce qu'on puisse jamais penser qu'elle se dérobe, durant quelques mois, chaque année, derrière la gestion tout extérieure du Salon, pour se dispenser d'agir chez elle-même et d'y remplir ce grand rôle d'initiative et de perpétuelle et efficace agitation qui est bien le sien, où tant d'entreprises, les plus passionnément intéressantes qui puissent occuper le plus brillant ministère, la sollicitent incessamment, la décoration de nos monuments, l'enrichissement de nos musées, le développement de nos écoles, la prospérité de nos manufactures, l'éclat de la France en un mot, c'est-à-dire la fonction suffisant le mieux à dévorer son homme, la plus noble fonction qui soit sous le soleil?

Mais tout cela n'est que commérages, et il est temps de parler de l'école française, telle qu'elle va apparaître au Salon de 1880. Lors de la dernière exposition universelle, je me souviens combien je fus frappé des transformations notables qui s'étaient opérées dans les diverses écoles des nations nos voisines. L'Angleterre, qui, en 1855, nous avait apporté tout le suc de ses délicieux et expressifs peintres de genre, mais qui avait faibli en 1867, réapparaissait en 1878 avec un élément nouveau de charme poétique et pénétrant, et toujours profondément personnel; — l'Espagne, si dénuée en 1855, avait réveillé bruyamment les ombres de Goya et de Velasquez, et les Fortuny, et les Madrazo, et la troupe à leur suite faisaient

pailleter dans leur salle tous les éblouissements de l'Andalousie; — l'Autriche avait assez fière tenue avec ses Makart, ses Matejko et ses Munkacsy; — l'Allemagne, tard venue, et si pauvre, et si triste, et si ennuyeuse jadis, lors du premier concours, avait appelé cette fois l'arrière-ban de ses plus fameux lutteurs pour nous combattre sur notre dernier terrain, et sa cohorte cette fois était brillante, et d'un choix serré, quasi redoutable. — Nous, sans tant de choix et un peu débandés, nous nous étendions sur un grand espace, et, bien que les peintures eussent été triées dans l'œuvre de dix années, cela ne donnait guère l'idée d'une exposition bien différente de nos bons Salons ordinaires. Il y avait loin de là à l'écrasante victoire de 1855, et même à l'évidente et facile supériorité de 1867. Quand on entrait dans nos salles, on était frappé de je ne sais quelle moyenne tranquille et un peu bourgeoise, visant moins à l'étincelant et au tapage que beaucoup d'écoles étrangères, tempérée, douce, harmonieuse, très agréable en somme et solide en son ensemble, et d'une grande égalité dans sa variété. Très peu de généraux, par malheur, dans cette brave et honnête armée; on sentait trop qu'elle avait perdu, chemin faisant, presque toutes ses têtes de colonne. Les têtes lui manquaient; elles lui manquent encore, ces têtes qui donnent le mot d'ordre et entraînent avec autorité et aveuglément les bataillons des jeunes artistes vers la poursuite de tel ou tel idéal, de tel ou tel principe d'art ignoré ou délaissé par l'école. Elle vit pourtant, notre école; elle étonne et elle étonnera longtemps encore le monde par sa fécondité. Toute décapitée qu'elle soit, j'ai idée qu'elle enterrera bien d'autres écoles dont l'éclat n'est que passager et qui n'ont dû de renaître que grâce à ses propres leçons. Je sais que de nos jours elle a parcouru tout le cycle des influences étrangères qui pouvaient renouveler et rafraîchir le génie de son terroir : l'influence romaine et vénitienne avec Ingres et Delacroix, anglaise et hollandaise avec P. Huet, Cabat et Rousseau, flamande avec les derniers élèves de Gros, espagnole avec Bonnat et Ribot, Carolus Duran, Henri Regnault et les premiers Manet. La révolution de Courbet venait du même principe que celle du Caravage. Gustave Moreau, avec son charme profond et mystérieux, procède des maîtres du xve siècle. Tout ce qui pouvait rajeunir notre sève a été fouillé et vidé. — Je sais aussi que ce n'est point la première fois que l'école française se trouve un moment dépourvue de drapeau. Entre les Italiens illustres qui servent de guide au groupe de Fontainebleau et le retour de Simon Vouet d'Italie, l'école marche quand même, et n'en est pas moins nombreuse et abondante en œuvres élégantes; entre la mort de Lebrun et la venue de Watteau, les bons élèves du premier suffisent à la besogne; entre la fin de Boucher

et les premiers tableaux manifestes de David, les honorables élèves de Vien occupent décemment la scène. De même pour l'heure présente; il nous faut prendre notre parti d'une certaine anémie, d'une certaine lassitude, d'un certain désorientement qui sont dans l'école. Nous avons chez nous une force foncière immense qui, à l'heure dite, quand viendra le maître nouveau, se trouvera prête pour le plus brillant réveil. Nous sommes en réalité la nation qui se trouve à cette heure dépositaire inconsciente — jusqu'à quand? Dieu le sait — de la grande tradition de l'art universel. Ce que font les autres, c'est un art à eux, c'est de la monnaie à leur coin. Nous, ce que nous faisons, c'est de l'art qui a cours partout; et pour me faire bien entendre, en parlant de deux tableaux fort différents, les seuls que je connaisse du Salon qui va s'ouvrir, je dirai qu'il n'est pas de pays qui ne comprenne et n'approuve l'essence d'art qui se trouve dans l'admirable carton des *Tireurs d'arc*, de M. Puvis de Chavannes, et dans le *Job sur son fumier*, de M. Bonnat. Ce n'est point là de l'art particulier à la France. La poésie délicieuse et la noblesse et la simplicité vraiment antiques qu'on savoure dans l'un, la pratique puissante de l'autre, c'est de l'art supérieur à toutes les frontières, et qui de longtemps ne se rencontrera qu'à Paris. Et, puis, que vous dirai-je encore? Il est un don que nous tenons de nos pères, don précieux qui tient à l'esprit clair et à la raison d'ordinaire bien réglée de la nation; nous avons gardé, à travers toutes les variations et les modes parfois un peu dévergondées de l'école, un sens éminent de la composition, un besoin incorrigible d'exposer avec pondération, largement, expressivement, même un peu littérairement, ce que nous voulons dire, et par là nous resterons éternellement de vrais peintres d'histoire.

Nous avons eu de tout temps des portraitistes de gracieuse ou de noble allure, des peintres de genre fins ou naïfs, des paysagistes délicats et des peintres de marine aux ciels lumineux; nous avons eu des peintres de fleurs, des peintres de bataille et de chasse pleins de verve; mais surtout et avant tout nous avons eu des peintres d'histoire: ce sont là nos grands et nos vrais maîtres, par lesquels nous avons primé dans l'Europe : nos Poussin, nos Lesueur, nos Lebrun, nos Jouvenet, nos Coypel, nos Boucher, nos Vien, nos David, nos Gros, nos Gérard, nos Géricault. Il ne tient qu'au ministère des beaux-arts d'utiliser ce fonds impérissable du génie national, qui est la sauvegarde de l'école entière; car qui a des peintres d'histoire a tout : paysagistes, portraitistes, peintres de genre lui viennent par surcroît. Chose admirable pour un pays auquel est échue cette richesse spéciale : la peinture d'histoire, vivant nécessairement de fortes études, entretient l'enseignement par lequel, dans le

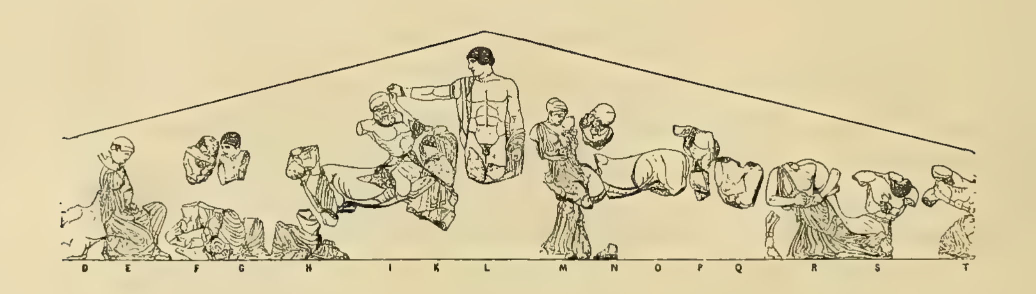
pays l'école entière se perpétue, et, comme elle ne peut s'appliquer qu'à la décoration des monuments, il se trouve que l'administration n'a à se préoccuper que d'un souci, celui de procurer de belles murailles à la peinture d'histoire. Encore en sera-t-elle récompensée par delà toute mesure; car, le jour où elle pourra montrer à la nation des palais, des églises, des hôtels de ville couverts de ce que le génie de ses artistes aura su imaginer de plus émouvant et de plus magnifique, de plus poétique et de plus grandiose, cette administration viendra prendre sa part, et largement, dans les éloges et la reconnaissance du pays.

Et maintenant, lecteurs, attendons que les portes du Salon soient ouvertes pour examiner ce que la peinture d'histoire donne au présent et promet à l'avenir de l'école française.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

(La suite prochainement.)





LES FOUILLES D'OLYMPIE

II

LE FRONTON D'ALCAMÈNE



Trois ans se sont écoulés depuis que j'ai signalé aux lecteurs de la *Gazette* les premiers résultats des fouilles entreprises à Olympie par l'Académie de Berlin[1]. L'exploration du vaste terrain consacré à Zeus, de l'Altis, était à peine commencée alors : quelques tranchées seulement avaient été ouvertes çà et là, et le terrain en avant de l'entrée du temple, déblayé sur une étendue de quelques centaines de mètres carrés. Et cependant les trouvailles étaient déjà nombreuses et importantes. Une statue également intéressante au point de vue de l'histoire et à celui de l'art, la *Victoire* sculptée par Pæonios de Mendé et consacrée par les Messéniens de Naupacte, était sortie du sol presque entière. De

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1er février 1877.

nombreux fragments provenant des figures du fronton est du temple de Zeus avaient été découverts, les uns épars sur le sol, à l'endroit même où ils étaient tombés, les autres encastrés dans des constructions du moyen âge, et ces marbres, d'une facture brutale, mais puissante, faisaient revivre à nos yeux un artiste des plus célèbres et des plus originaux du v[e] siècle.

Depuis, les travaux ont été continués chaque année pendant tout l'hiver et le printemps, grâce aux 600 ou 700,000 marcs que le gouvernement allemand, il faut le dire à son honneur, a su trouver pour une entreprise d'un intérêt exclusivement scientifique, qui ne pouvait, et qui n'a effectivement fait qu'exciter contre lui la sourde colère des Grecs, et qui ne devait pas ajouter un seul morceau de marbre aux collections du Musée de Berlin.

Aujourd'hui, l'œuvre est plus qu'aux trois quarts achevée. Non seulement le sol antique est à nu, à l'est, au sud et à l'ouest du grand temple, jusqu'à une distance de 40 ou 50 mètres, mais l'intervalle de 80 mètres qui, du côté nord, sépare ce temple de celui de Héra, est entièrement déblayé. Ce dernier édifice, de dimensions considérables et du dorique le plus ancien, est, lui aussi, à découvert, et pareillement, à l'ouest, la rotonde ionique construite par Philippe de Macédoine et plus de la moitié du gymnase, à l'est le Métroon, la longue ligne des Trésors bâtis par les diverses cités grecques au pied de la colline de Cronos, et l'une des entrées du Stade. Il ne reste plus à explorer que l'espace peu considérable qui s'étend à l'est du grand temple entre la limite des fouilles de l'an dernier et le mur oriental de l'Altis. Peut-être sera-ce chose faite avant que les chaleurs et les fièvres de l'été viennent disperser les travailleurs.

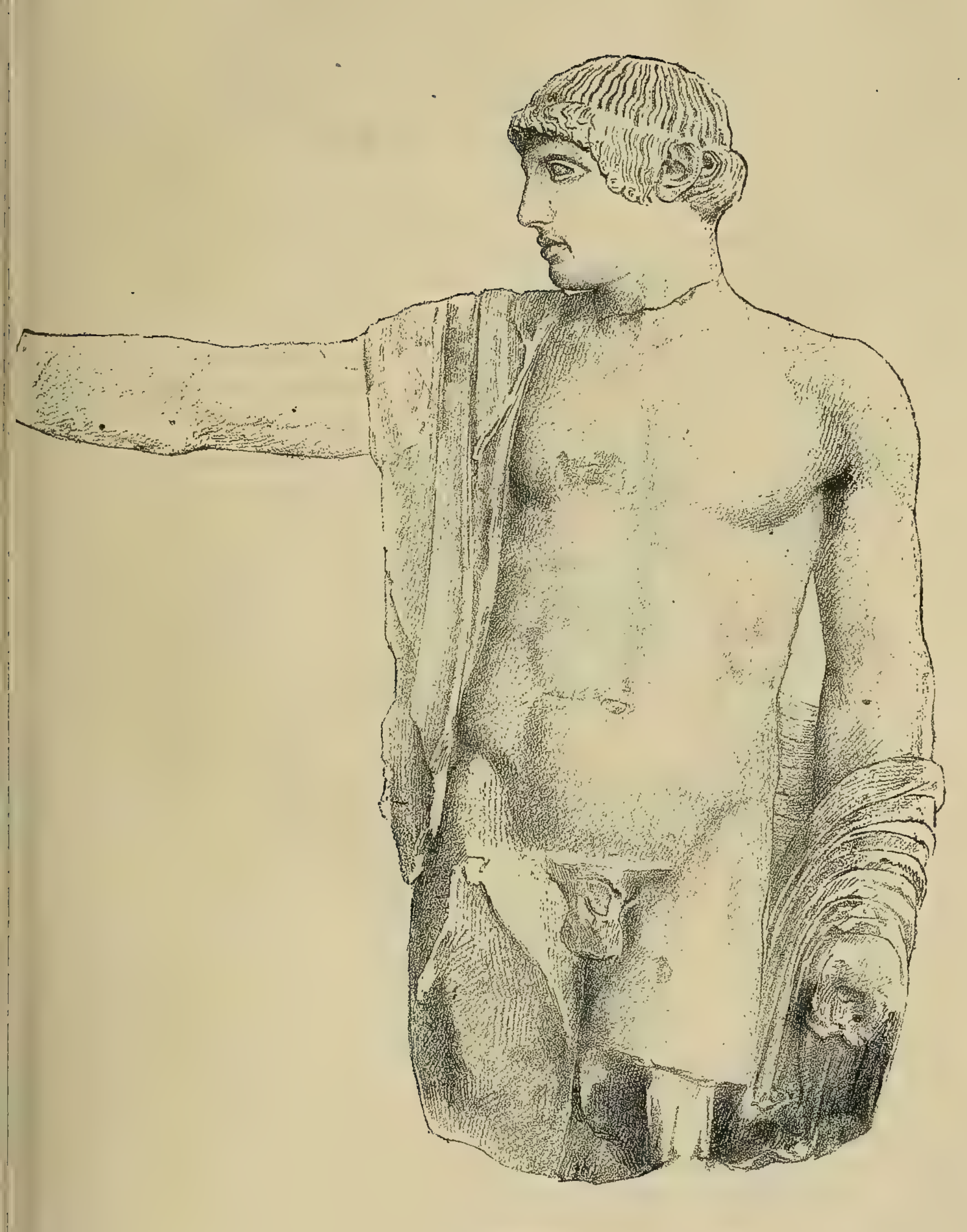
Deux nouveaux volumes de la grande et luxueuse publication de l'Académie de Berlin [1] et de nombreux articles parus dans l'*Archäologische Zeitung* ont tenu le petit cercle des hellénisants au courant des découvertes faites. Comme on pouvait s'y attendre, c'est la récolte épigraphique qui a été la plus abondante. Pour ne parler que des monuments qui intéressent l'histoire de l'art, les bases de plus de vingt statues mentionnées par Pausanias ont été découvertes, et nous pouvons maintenant lire, sur les piédestaux qui ont porté leurs œuvres, les noms de Pythagoras de Samos, de Micon, de Glaucias d'Égine et de Polyclète l'Ancien pour le v[e] siècle, pour le iv[e] siècle ceux d'Apelléas, de Polyclète le Jeune, de Naucydès d'Argos, de Dædale et de Cléon de Sicyone. Ce sont là des

1. *Ausgrabungen zu Olympia,* II, 1877; III, 1879.

renseignements du plus grand prix, qui précisent plusieurs dates et font disparaître bien des confusions et des erreurs. Les œuvres de sculpture ont été, cela va sans dire, fort peu nombreuses : les empereurs païens avaient déjà pris les plus belles des statues d'Olympie ; Constantin et Théodose ont emporté le reste à Constantinople. Néanmoins, outre une multitude de petits ex-voto en bronze, quelques morceaux remarquables ont été trouvés : je citerai notamment une tête de Jupiter en bronze, composée de plusieurs morceaux de métal rivés ensemble, et des plus curieuses pour l'étude des procédés dont se servaient les artistes de la fin du VII[e] ou du commencement du VI[e] siècle; une plaque de la même date, également en bronze, et décorée d'une ornementation au repoussé divisée en quatre registres, dont le motif principal est une Artémis ailée tenant par les pattes de derrière deux lions; enfin et surtout un Hermès en marbre, tenant sur son bras gauche Dionysos enfant, et trouvé à sa place primitive, dans l'Héræon. Pausanias mentionne cette statue et nous apprend que la tradition locale l'attribuait à Praxitèle; Pline en parle, au contraire, comme de l'œuvre de Céphisodote[1]. Il va sans dire que les Allemands ont adopté d'enthousiasme la première attribution. La vue du marbre même m'inclinerait, je l'avoue, vers la seconde et la moins glorieuse : il y a, en effet, dans cette œuvre, à côté d'une habileté étourdissante, des pauvretés et des sécheresses dont je serais fâché que Praxitèle fût coupable. Mais je reviendrai dans un autre article sur cette question. Je voudrais aujourd'hui étudier les figures du fronton ouest du temple de Zeus, figures dont on a retrouvé de nombreux fragments. Celles du fronton est nous faisaient connaître Pæonios; celles-ci nous révèlent un artiste plus célèbre encore, un contemporain et un émule de Phidias, Alcamène.

Alcamène était né à Lemnos, île conquise par les Athéniens dans les dernières années du VI[e] siècle; nous ne savons si ses parents étaient au nombre des colons venus de l'Attique, ou des anciens habitants laissés en possession d'une partie de leurs terres, mais réduits à une condition sociale à peu près semblable à celle des métèques, c'est-à-dire qu'ils payaient à Athènes des impôts et lui devaient le service militaire sans jouir d'aucun droit politique. Quoi qu'il en soit, il dut quitter de bonne heure sa patrie pour venir s'établir à Athènes, et, s'il n'était pas citoyen de

1. Il y a deux artistes de ce nom, l'un père, l'autre fils de Praxitèle. Pline connait leur existence, mais confond complètement leurs œuvres.



PIRITHOÜS, PAR ALCAMÈNE.

(Fronton ouest du temple d'Olympie.)

naissance, il y reçut le droit de cité : c'était là une faveur que les villes antiques accordaient assez facilement aux artistes qui avaient travaillé pour elles, et, précisément à la même époque, le peintre Polygnote de Thasos l'obtenait également, en récompense du talent et du désintéressement dont il avait fait preuve dans la décoration du temple des Anakes et du portique de Peisianax ou Pœcile.

Sous quel maître se forma-t-il ? C'est là une question fort difficile à résoudre. Dans deux passages de son *Histoire naturelle*, Pline en fait un élève de Phidias ; il est vrai que, dans un troisième, et sans s'inquiéter plus qu'à son ordinaire de la contradiction dans laquelle il tombe, il le représente comme l'émule et comme exactement le contemporain de l'auteur de l'Athéna Parthénos ; il place le point culminant de la carrière de l'un et de l'autre à la quatre-vingt-troisième olympiade (448-445), c'est-à-dire à une date où Phidias ne pouvait pas avoir plus de trente-huit à quarante ans, et où ses élèves, s'il en avait formé, devaient être encore de tout jeunes hommes. Pausanias, autorité bien autrement grave que Pline, mentionne les deux artistes comme contemporains, et c'est aussi ce que dit Tzetzès, dont le témoignage, il est vrai, est de bien mince valeur.

Les limites extrêmes de son activité productrice ne sont pas mieux fixées. On ne peut prêter grande attention à la date de 448, indiquée par Pline : les renseignements chronologiques donnés par ce compilateur sont trop souvent erronés, et ses groupements d'artistes trop arbitraires. Des œuvres connues d'Alcamène, il n'y en a que deux dont nous connaissions à peu près les dates : le fronton ouest d'Olympie, qui doit avoir été fait entre 438 et 431, et les statues colossales d'Athéna et d'Héraclès, consacrées par Thrasybule dans l'Héracleion de Thèbes après l'expulsion des Trente, qui doivent être soit de 403, soit de 402. Cela donne une période de production de vingt-neuf ans au minimum, et très probablement de 30 à 35 ; et comme le choix des Éléens, lorsqu'ils décidèrent d'orner de sculptures les frontons du temple de Zeus, ne s'est sans doute pas porté sur de jeunes hommes, il nous faut encore prolonger de quelques années cette carrière artistique. Sans accepter précisément la date de Pline, nous sommes ainsi amenés à en rapprocher d'assez près les débuts de notre sculpteur et à admettre qu'il a travaillé pendant environ quarante ans et vécu plus de soixante-dix ; chiffres peu communs assurément, mais qui n'ont cependant rien d'impossible.

Quoi qu'il en soit d'ailleurs de ces questions de chronologie, il n'en est pas moins avéré qu'Alcamène a été un des plus grands sculpteurs de la seconde moitié du v[e] siècle. Sur ce point, les témoignages des anciens sont tous d'accord : Denys d'Halicarnasse, Lucien, Dion Chryso-

stome parmi les Grecs, Quintilien parmi les Latins, le citent à côté de Phidias, de Polyclète, de Praxitèle et de Myron, et Pausanias le classe immédiatement après Phidias. Le choix que le peuple athénien avait fait de lui pour exécuter les statues placées dans quelques-uns des temples les plus considérables d'Athènes est une preuve encore plus convain-



BUSTE D'UN JEUNE LAPITHE, PAR ALCAMÈNE.

(Fronton ouest du temple d'Olympie.)

cante de sa grande réputation : il avait ainsi fait l'Héphæstos du temple de Colonos Agoræos, le Dionysos du Lénæon, l'Arès de l'Aréopage, l'Hécate Épipyrgidia de l'entrée de l'Acropole. Mais la plus admirée de ses œuvres était l'Aphrodite en marbre consacrée dans un temple auquel sa position près de l'Ilissus, vers l'extrémité méridionale d'Athènes, avait fait donner le nom d'Aphrodision des Jardins. L'Ἀφροδίτη ἐν κήποις était,

au dire de Pausanias, un narrateur sobre à l'excès d'expressions laudatives, « parmi les quelques statues les plus dignes d'être regardées à Athènes », τῶν Ἀθήνησιν ἐν ὀλίγοις θέας ἄξιον.

Lucien, un délicat en toutes choses et un juge tout particulièrement compétent en matière de sculpture, puisqu'il avait fait auprès de son oncle son apprentissage dans cet art, Lucien ne s'est pas contenté de témoigner en termes vagues son admiration pour cette statue : il consacre à ses mérites quelques mots précis et qui portent. C'est dans l'ingénieux dialogue intitulé *les Portraits*, qu'il écrivit à Antioche, à la fin de 162, et qui est tout entier consacré à la description des attraits de la courtisane Panthea, que Lucius Verus avait emmenée avec lui de Smyrne en Syrie. Pour faire comprendre à son interlocuteur Polystratos la beauté de cette femme, Lycinos (c'est le pseudonyme sous lequel Lucien s'est fréquemment dissimulé) emprunte leurs détails les plus charmants à cinq des chefs-d'œuvre de la statuaire, la Sosandra de Calamis, l'Aphrodite cnidienne de Praxitèle, l'Athéna lemnienne et l'Amazone blessée de Phidias, enfin l'Aphrodite des Jardins d'Alcamène. A la Sosandra, il demande le sourire grave et discret qui a passé de ses lèvres sur celles de la Joconde ; à l'Aphrodite de Praxitèle, il prend la courbe harmonieuse de l'arcade sourcilière et le regard humide et amoureux ; à l'Athéna lemnienne, l'ovale régulier du visage, la belle forme des joues et les lignes majestueuses du nez ; à l'Amazone, la délicatesse de la bouche et la flexibilité du cou ; enfin l'Aphrodite des Jardins lui donne « les pommettes et la partie antérieure du visage, et, de plus, le contour des mains, l'heureuse proportion des poignets, la forme fuselée et les extrémités amincies des doigts. » Il n'y a pas longtemps qu'ici même un autre fin gourmet en fait de choses d'art, M. Benjamin Fillon, à propos du portrait d'Érasme par Holbein, qui est un des trésors de notre Louvre, faisait remarquer de quelle importance est l'étude des mains, combien leur forme et leur manière d'être en disent long sur le caractère et les habitudes de leurs possesseurs, et quels renseignements la manière dont elles sont rendues nous fournit sur l'artiste lui-même. Le soin apporté par Alcamène à l'exécution des mains de son Aphrodite nous fait déjà entrevoir en lui un talent épris avant tout de la distinction, un maître aux goûts délicats, j'allais dire aristocratiques.

Voyons maintenant si les marbres récemment sortis de terre confirment ou trompent notre attente.

En même temps que la décoration du fronton est du temple d'Olympie

était attribuée à Pæonios, celle du fronton ouest était, je l'ai déjà dit, confiée à Alcamène. L'artiste choisit pour sujet un exploit d'un des innombrables fils de Zeus, Pirithoüs. Pirithoüs, roi des Lapithes en Thessalie, est fiancé à Hippodamie, fille d'Atrax ; il invite au festin de noces son ami et compagnon Thésée et ses voisins les Centaures du Pélion. Mais, au milieu du repas, les Centaures, grisés par les fumées du vin, tentent tout à coup d'enlever les jeunes filles et les jeunes hommes auprès de qui ils se trouvent. Une lutte terrible s'engage, à la fin de laquelle ils sont vaincus et massacrés. C'était là un sujet autrement beau et sculptural que la conteste de Pélops et d'Œnomaos : attitudes animées, entre-croisements compliqués de lignes, alternance de figures gracieuses et brutales, il comportait tout ce qui peut donner à une composition la variété et la vie.

Comment Alcamène avait-il disposé ses personnages? A vrai dire, nous serions fort embarrassés de le comprendre, si nous n'avions pour nous y aider d'autre secours que Pausanias. Le périégète, qui rend compte avec tant de clarté et d'exactitude de la disposition fort simple, presque enfantine, du fronton est, s'est trouvé ici en présence d'une composition beaucoup plus touffue et qui ne se séparait pas en parties bien délimitées; aussi a-t-il été fort embarrassé, et sa description est-elle si incomplète et si défectueuse, que l'on serait presque tenté d'accuser les copistes de ses manuscrits d'avoir sauté quelque phrase : « Exactement au milieu du fronton, dit-il, est Pirithoüs, et auprès de lui, d'un côté, le roi des Centaures, Eurytion, enlevant la femme de Pirithoüs, et Cæneus portant secours à Pirithoüs, de l'autre, Thésée combattant avec une hache contre les Centaures. Des Centaures, l'un a enlevé une jeune fille, et l'autre un beau garçon. Alcamène, continue-t-il, a sans doute choisi ce sujet parce qu'il avait appris par les vers d'Homère que Pirithoüs était fils de Zeus et parce qu'il savait que Thésée descendait de Pélops à la quatrième génération. »

Pausanias indique donc en tout neuf personnages; en réalité, il y en avait bien plus. Les centaines de fragments trouvés en avant de la façade ouest du temple, et rapprochés les uns des autres par M. Treu, avec une louable persévérance et une grande perspicacité, appartiennent au moins à vingt figures différentes. Il est probable qu'il en manque encore une à l'appel et que le nombre total était de 21.

La pose et la situation relatives de presque toutes ces figures ont pu être retrouvées avec certitude; il n'y a de difficulté que sur un point. Au centre, debout et dominant toute la scène de sa haute stature, est Pirithoüs; la ligne verticale de son corps divise la composition en deux

parties symétriques et joue dans le tympan du fronton le même rôle que remplirait, dans la ferme en charpente dont ce tympan est le simulacre, le poinçon supportant les deux arbalétriers.

A la droite de Pirithoüs, et par suite dans la partie gauche du fronton, est le groupe, mentionné par Pausanias, d'Eurytion et d'Hippodamie. Le roi des Centaures bondit en avant et saisit l'épouse de son hôte. Celle-ci, lui empoignant à pleines mains les cheveux et la barbe, le repousse de toute la force de ses bras tendus. De l'autre côté, un groupe tout pareil fait pendant à celui-là : c'est un Centaure qui, de ses deux bras et de sa jambe gauche repliée, enveloppe une jeune fille et cherche à la renverser, tandis que celle-ci s'efforce avec ses deux mains de desserrer l'étreinte de son ravisseur.

A gauche, derrière Eurytion, et dans la position indiquée par Pausanias, est le Lapithe Cæneus ; se levant tout à coup, et les jambes encore enveloppées dans la draperie du lit, il attaque le roi des Centaures, qui, de son bras droit étendu, essaye de parer les coups dont il est menacé.

La figure de Cæneus exige un pendant de l'autre côté, car ces compositions de frontons, pour bien remplir leur rôle décoratif, doivent avoir une pondération parfaite et toute la symétrie de l'architecture, à laquelle elles sont subordonnées. Ici donc je soupçonne une erreur dans l'essai de restitution, fort habile d'ailleurs, de M. Treu. Je crois que derrière la croupe du Centaure placé à droite de Pirithoüs il faut réserver une place pour le Thésée armé de la hache que Pausanias indique de ce côté. Je reconnaîtrais ce Thésée dans un personnage levant les bras, que M. Treu a placé fort loin dans la partie gauche du fronton, où il se trouve très mal à l'aise, obligé qu'il est de se pencher en avant, sous peine de heurter sa tête contre le larmier de la corniche rampante.

Cette partie centrale de la composition, formée, si ma conjecture est juste, de sept personnages, est, dans son désordre apparent, de l'arrangement le plus étudié et le plus habile. La ligne verticale du Pirithoüs, les deux masses qui la flanquent de droite et de gauche, les lignes horizontales du corps des Centaures, forment une composition pyramidante qu'arrêtent très nettement les retours à la ligne verticale des corps de Thésée et de Cæneus.

Au delà de cette partie centrale viennent, de chaque côté, et toujours avec la même symétrie, se placer deux groupes dont la hauteur diminue suivant l'abaissement du rampant, les personnages du premier étant déjà presque dressés sur leurs pieds, tandis que ceux du second sont encore accroupis. Le premier se compose, à droite comme à gauche,

d'un Lapithe étreint par un Centaure et se débattant de son mieux; le second, d'une jeune femme qui cherche à se lever et qu'un Centaure encore couché retient en l'entourant de ses bras. Plus loin encore, du côté droit, un Lapithe se lève et, portant le corps en avant, va se mêler à la lutte. C'est à ce personnage que, dans la restitution de M. Treu, fait pendant le torse que tout à l'heure je supposais appartenir au Thésée et qui laisse



JEUNE FILLE COUCHÉE, PAR ALCAMÈNE.

(Fronton ouest du temple d'Olympie.)

maintenant une place vide. Enfin, chacune des deux extrémités du tympan est remplie par deux figures couchées, une vieille femme d'abord, se soulevant sur les coudes et regardant avec terreur, puis, tout à fait dans l'angle, une jeune fille, plus allongée sur sa couche et qui, plus en dehors de la mêlée, montre par son attitude et l'expression de son regard une moins vive inquiétude.

On peut adresser à ces extrémités du fronton l'éloge que mérite la partie centrale : elles sont aussi serrées, aussi bien équilibrées, aussi vivantes. L'artiste qui a conçu et disposé cet ensemble est, sans conteste,

comme entente de la décoration, infiniment au-dessus de celui auquel est dû le fronton est. Quelle pauvreté d'invention dans celui-là! Quelle raideur et quelle sécheresse dans les cinq lignes verticales formées par les personnages du centre, Zeus, Pélops, Hippodamie, OEnomaos et Stéropé, tous debout, sans liaison l'un avec l'autre, et alignés comme un jeu de quilles. Ici, au contraire, quelle forte constitution des groupes! quel mouvement et quelle variété dans les attitudes!

Dans la facture de chaque morceau, la supériorité d'Alcamène est aussi certaine, quoique cependant moins marquée. Les mêmes négligences, il est vrai, se retrouvent dans les parties accessoires, surtout dans les draperies et dans les tuniques des femmes. Alcamène, comme Pæonios, a fait ses figures pour être vues d'en bas, et d'une distance où les détails se perdent; comme lui, il a évidemment compté, pour suppléer aux insuffisances du travail du ciseau, sur l'emploi de la peinture et d'appliques en métal. Et ces négligences vont quelquefois si loin que, même en tenant compte de la destination décorative des figures, on ne peut s'empêcher de les condamner : ainsi, par exemple, dans le troisième couple de la moitié droite, à partir du Pirithoüs, il est impossible de trouver la place des hanches, des cuisses et des jambes de la femme qui se soulève sur les genoux et cherche à se dégager. Mais ces parties mal dessinées et faites à grands coups de ciseau sont moins nombreuses que dans le fronton de Pæonios, et, dans les parties étudiées, le modelé est serré de plus près et infiniment moins brutal. L'idéal des deux artistes est évidemment tout autre. Certes ce sont de superbes morceaux que le torse du Cladaos se soulevant pour regarder la querelle, que la large poitrine de Zeus, juge du combat, et que la tête du vieillard accroupi, mais ces morceaux valent surtout par l'ampleur et, pour employer le terme qui a cours dans les ateliers, par l'enveloppe ; la facture en est trop sommaire. Alcamène a moins de puissance et de largeur; les contours de ses personnages sont plus fins, leurs proportions plus élancées. Le torse de Pirithoüs, qui est la plus belle partie de tout l'ensemble, a bien les larges plans et la division simple et nette des torses de Pæonios, mais c'est par l'élégance des formes et la dignité de l'attitude qu'il est remarquable, plus que par la vigueur des muscles et l'énergie du modelé. Assurément c'est un jeune homme robuste et assoupli par la guerre et par le gymnase que l'artiste a eu sous les yeux, mais c'est un jeune homme de fine race ; son port et son geste montrent qu'il sait les yeux du peuple fixés sur lui, et que l'éducation l'a façonné dès l'enfance à garder dans toutes les situations cette élégance et cette harmonie (εὐρυθμία) à laquelle les Grecs attachaient tant de prix. Tel

devait être, quelques années plus tard, Alcibiade, lorsque, au Lycée ou à l'Académie, il se dépouillait de sa fine chlamyde thessalienne et se laissait négligemment admirer. La même pureté des lignes se retrouve dans le Lapithe penché en avant de la partie droite du fronton, et les Centaures eux-mêmes, malgré leur laideur et leur bestialité traditionnelles, conservent une certaine distinction : ce sont des Centaures athéniens.

C'est d'ordinaire sur les têtes que le temps et les hommes se sont surtout acharnés. De tous les personnages du fronton est du Parthénon, un seul a conservé la sienne : c'est le dieu couché auquel on donne d'or-



TÊTE DE JEUNE FILLE, PAR ALCAMÈNE.

(Fronton ouest du temple d'Olympie.)

dinaire le nom de Thésée et qui doit, suivant toute vraisemblance, prendre celui d'Héraclès. Pour le fronton est, il ne reste que les yeux et le front d'Athéna, aujourd'hui à Londres, la tête bien mutilée et bien restaurée de la Victoire, qui appartient à la marquise de Laborde et qui a figuré à l'Exposition du Trocadéro, et deux restes presque informes de têtes féminines, qui sont à Athènes. Le fronton de Pæonios n'a pas échappé au sort commun; il n'en subsiste que trois têtes : l'une entière et dont j'admire beaucoup le réalisme et l'accent, les deux autres brisées; c'en est assez néanmoins pour que nous sachions qu'elles avaient les mêmes qualités de vie et aussi les mêmes défauts de matérialité que les corps. Par un singulier hasard, le combat des Centaures et des

Lapithes fait exception à la règle générale : nous possédons jusqu'à onze têtes qui en proviennent, et, dans le nombre, cinq n'ont pas souffert la plus petite cassure; les nez sont intacts et l'épiderme du marbre aussi poli qu'au premier jour. La tête de Pirithoüs est de celles-là : elle a été retrouvée avant le corps, tout au début du déblayement de ce côté du temple, et, placée un peu redressée, comme on était tenté de la mettre, elle a une grâce si jeune, une majesté si tranquille, qu'elle fut prise par les archéologues allemands, et avec eux par tout le monde, pour une tête d'Apollon. Mise dans sa position véritable, elle laisse une moins vive impression, tout en restant fort intéressante. Le front est très bas et beaucoup moins vertical que ne le feront les sculpteurs de l'époque macédonienne ; les cheveux ramenés en avant et disposés en boucles en réduisent encore davantage la hauteur apparente; une couronne métallique, dont les trous d'encastrement se voient derrière les oreilles et dont la place est ménagée dans la chevelure, devait, il est vrai, atténuer un peu cet effet. Le crâne est d'un développement très ample; le nez, droit et un peu fort; l'intervalle entre les narines et la bouche, très faible; les lèvres, assez charnues et fermement découpées; le menton, à angle droit; les oreilles, rejetées très en arrière, rendent les joues immenses et ont permis de donner pour base à la tête un cou très large et très fort. L'ensemble est plein de caractère et d'un effet d'autant plus surprenant que la sobriété des moyens est extrême et le modelé réduit à presque rien. Je recommande cette tête comme sujet de méditation aux sculpteurs, trop nombreux aujourd'hui, qui ne savent point arrêter leur ciseau et qui cherchent l'expression dans des refouillements exagérés.

Les autres têtes viriles sont moins frappantes que celle de Pirithoüs. Celle d'un jeune Lapithe, qu'un Centaure cherche à entraîner, présente le même développement du crâne et le même manque de hauteur du front, qu'ici rien ne vient dissimuler : c'est là, du reste, un souvenir des habitudes archaïques, et une particularité qui se remarquait encore dans les œuvres de Polyclète et de Myron. Les têtes de Centaures ont leur type ordinaire, la face large, le nez épaté, les lèvres lippues, le cou court et masqué par la barbe épaisse et étalée en éventail. Mais ce qui doit surtout attirer notre attention, ce sont les visages et les mains des femmes : ce sont là, on s'en souvient, les parties que Lucien loue surtout dans l'Ἀφροδίτη ἐν Κήποις. Les mains ont bien, en effet, ces doigts longs, minces et mobiles dont parle le rhéteur de Samosate. Quant aux têtes, dont trois sont ici reproduites, elles présentent, avec des types extrêmement variés, le même caractère de jeunesse et de grâce que le visage de Pirithoüs. Deux surtout sont ravissantes : l'une, plus ronde et plus pleine, l'œil grand, les

lèvres bien fendues, a la même simplicité de facture et produit une égale impression; l'autre, à la face plus étroite, à l'ovale du menton plus



JEUNE FILLE ENLEVÉE PAR UN CENTAURE, PAR ALCAMÈNE.

(Fronton ouest du temple d'Olympie.)

allongé, est d'une beauté plus originale et d'un charme plus pénétrant encore. Ses yeux longs et aux coins légèrement relevés, entre des paupières demi-closes et sous une arcade sourcillière de la plus harmonieuse courbure, sa bouche petite, entre des lèvres fines et mobiles, ont une

distinction aristocratique et une expression de virginale pudeur que ne désavoueraient ni Léonard ni Luini.

Supérieur à l'œuvre de Pæonios, et au point de vue de la composition et à celui de la facture, le fronton d'Alcamène est loin de soutenir son rang si on le met en présence des frontons du Parthénon; et je ne parle pas seulement de celui de l'est, le plus beau des deux, et que d'instinct l'on a toujours attribué à Phidias, mais encore de celui de l'ouest, très inférieur en mérite, et que quelques archéologues, Beulé entre autres, ont supposé pouvoir être d'une autre main. L'habileté que nous avons admirée dans la composition du Combat des Centaures et des Lapithes est après tout, et si grande qu'elle soit, affaire de science et de pratique. Combien plus originale et plus haute est la conception de cette *Naissance d'Athéna*, dont le cadre est l'Olympe tout entier, où le mouvement de toutes les figures est si puissamment concentré sur un seul point, sur une seule pensée! Combien la division si saisissante de la *Dispute de Poseidon et d'Athéna* est supérieure à la symétrie ingénieuse, mais simplement ingénieuse, du fronton ouest d'Olympie! Même différence dans la facture. Si l'on veut, dans les sculptures du Parthénon, chercher quelque morceau dont l'exécution ressemble à celle des figures d'Alcamène, ce n'est pas aux frontons, mais aux métopes, qu'il faudra s'adresser. Les métopes v et xxviii de la façade latérale sud rappellent d'assez près le groupe d'Eurytion et d'Hippodamie, et le guerrier nu de la métope ii du même côté pourrait être comparé au fragment de Cæneus. Mais le modelé de presque toutes les figures des frontons est autrement gras et large. Je ne sais si l'auteur du Pirithous eût pu faire la figure élégante, mais un peu grêle, de l'Ilissus; à vrai dire, j'en doute fort; mais ce qui est certain, c'est que jamais il n'eût pu sculpter ni l'Héraclès, ni cet admirable groupe de Déméter et Coré, ni les trois Heures (vulgairement dites les trois Parques), ni même, pour en revenir au fronton ouest, l'Asclépios, l'Hygie ou le Poséidon. Entre le Pirithoüs et ces figures, il y a la différence indéfinissable, mais immense, qui sépare le talent du génie. Et c'est là un argument à mon sens très fort en faveur de l'hypothèse, tout à fait intuitive et qui ne se fonde sur aucun texte, d'après laquelle il faut attribuer à la main même de Phidias les deux frontons du grand monument athénien. Si, en effet, ils sont dus au ciseau d'un homme infiniment supérieur à Alcamène, quel pourrait être cet homme, si ce n'est l'auteur de l'Athéna Parthénos et du Jupiter olympien?

Un autre fait qui ressort de cette comparaison, c'est que le fronton ouest d'Olympie, quoique postérieur de quelques années aux frontons du Parthénon, a, dans plusieurs de ses parties, un aspect plus archaïque. Il

est l'œuvre d'un homme qui a pu sentir l'influence de Phidias, mais qui n'a pas été formé par lui, et qui est resté plus fidèle que lui aux traditions artistiques de la génération précédente. L'assertion contraire de Pline doit donc être rejetée, comme tant d'autres affirmations de cet ignorant compilateur, contre les bévues duquel on ne saurait trop se tenir en garde.

Et maintenant, s'il m'était permis de quitter un instant le ton du critique pour celui du prédicateur, bien volontiers je m'écrierais : *et nunc erudimini*, vous auxquels il appartient de rendre quelque vie aux études classiques, et vous qui leur distribuez des subsides avec une libéralité plus grande d'année en année, mais bien loin encore de pouvoir être taxée d'exagération, puisse l'exemple des fouilles d'Olympie, ajouté à celui des fouilles de Mycènes, de Dodone, de Curium, de Pergame, de Délos, de Didymes, d'Éphèse, d'Halicarnasse, de Camiros, de Samothrace, de Cnide, vous apprendre quel profit la science et l'art peuvent retirer d'une exploration approfondie des sanctuaires ou des villes antiques ! Puissiez-vous comprendre enfin que l'argent est le nerf de l'érudition aussi bien que de la guerre, et témoigner aux études de l'antiquité le quart de l'intérêt que leur portent la Chambre des communes de Londres ou le Reichstag de Berlin ! Lorsqu'on vous demande de l'argent pour des cornues, des flacons à deux tubulures et de l'acide sulfurique, vous le donnez à pleines mains ; mais lorsqu'il s'agit de fouilles, de missions, de travaux archéologiques, vous marchandez sou par sou. Ne peut-on cependant trouver, sans offenser haute, puissante et exigeante dame la chimie, qu'il y a chose au monde que les réactions des acides sur les bases, et que la trouvaille d'une Vénus de Milo vaut bien celle d'un nouveau silicate ?

Il faudrait se hâter pourtant, si nous voulons imiter l'exemple des Anglais et des Allemands. Le nombre des localités où des fouilles peuvent être fructueuses n'est pas illimité, tant s'en faut ; quelques-unes des mines dont l'exploration paraissait devoir être la plus productive sont déjà épuisées ; il en reste cinq ou six encore auxquelles personne n'a touché ; mais demeureront-elles longtemps intactes ? et, si nous attendons encore, ne risquons-nous pas de nous repentir trop tard de notre longue indifférence ?

O. RAYET.



LES DESSINS D'ORNEMENT

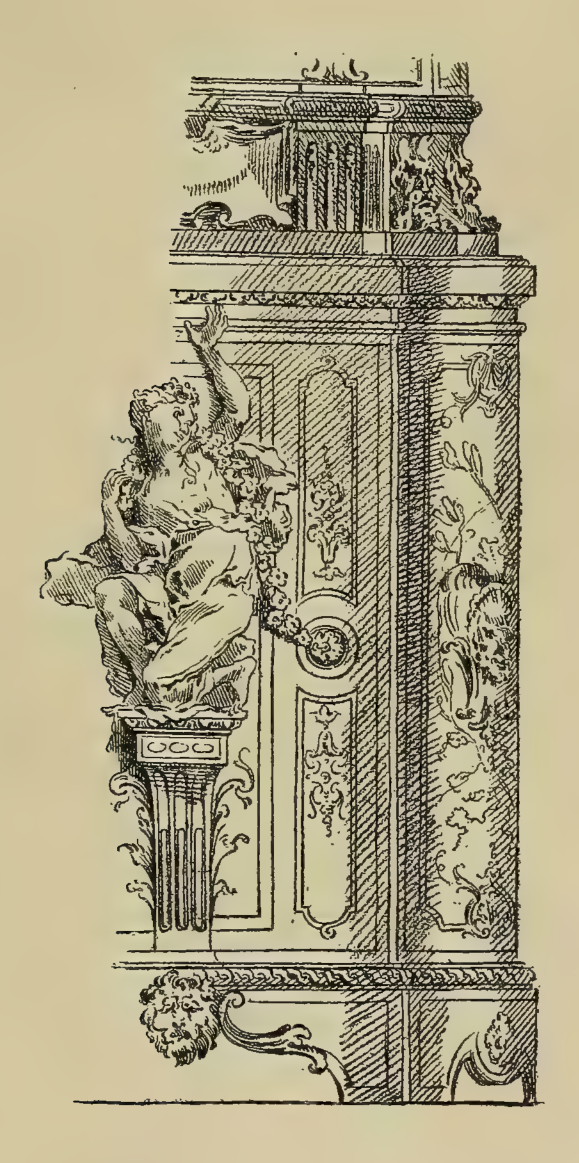
AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

(PREMIER ARTICLE)



Le succès obtenu, l'année dernière, par l'Exposition des dessins des maîtres anciens avait rendu sceptique. On était unanime à regarder cette fête comme un incident délicat à renouveler. Si je suis bien renseigné, les organisateurs eux-mêmes étaient de l'avis de tout le monde. Peu désireux de compromettre un premier succès par une tentative inutile, ils résistaient à toutes les demandes directes, à toutes les insinuations indirectes tentées auprès d'eux par les donneurs d'avis, en faveur de tel ou tel projet plus ou moins hasardeux. Leur détermination de s'abstenir était irrévocable ; mais comme toutes les déterminations irrévocables sont toujours révocables, ils se sont rappelé, un beau matin, le succès obtenu par l'Exposition du Musée des arts décoratifs en pleine Exposition universelle. L'impossible les a tentés, et, avec cette foi de la jeunesse et de la bonne volonté qui renverse les montagnes en soufflant dessus, ils ont entrepris une nouvelle exposition de dessins. C'était fou ; ils devaient réussir. Leur seconde détermination prise, ils se sont lancés à la recherche des éléments de leur exposition. Le deuxième matin, un succès supérieur au premier se laissait entrevoir ; le troisième, ils en étaient certains. Leurs amis redoutaient un échec pour eux. J'ai l'honneur d'en faire partie. Or, avec tout le public curieux et lettré, avec tous les organes les plus accrédités de la presse, qui depuis trois semaines rend à leur entreprise un légitime hom-

mage, nous venons aujourd'hui confesser notre erreur et adresser nos plus sincères éloges à cette Exposition, qui restera le *lion* de l'année 1880.



ENCOIGNURE DE MEUBLE; DESSIN DE BOULE.

(Collection de M. Bérard.)

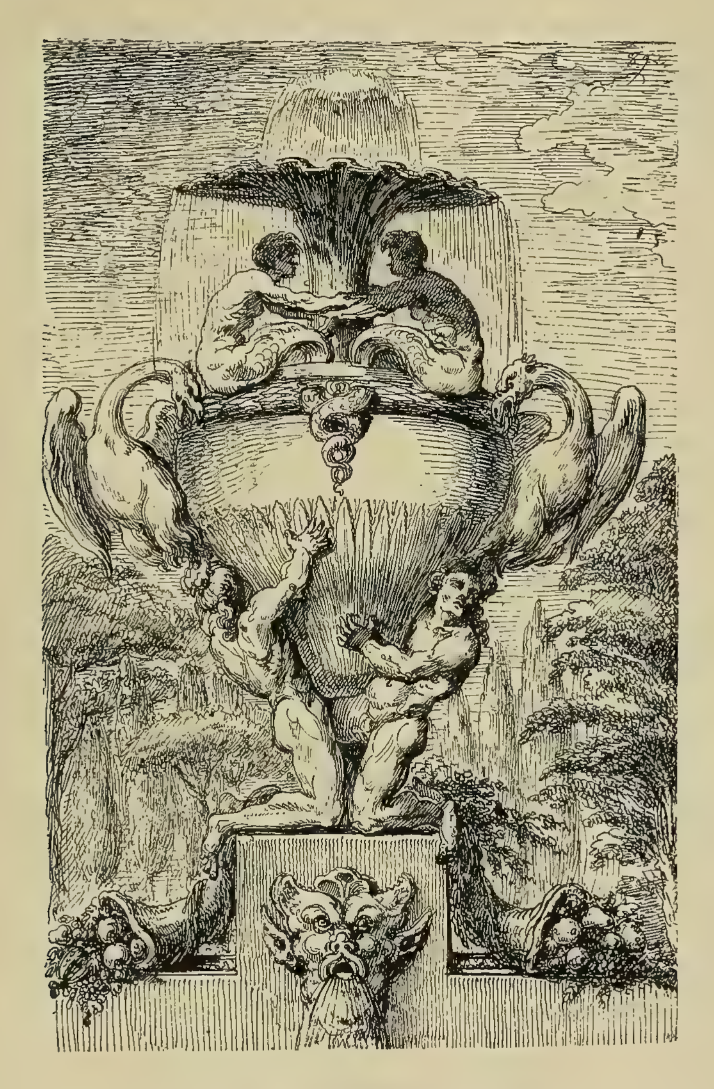
L'idée, a-t-on dit, n'est pas nouvelle. Depuis plusieurs années, le Louvre expose, dans des meubles-écrans dispersés dans les salles, les

plus beaux dessins d'art industriel qu'il possédait en cartons. Le catalogue est entre les mains de tout le monde. C'est parfaitement vrai ; mais je ne saisis pas, je l'avoue, la portée de l'observation. L'idée n'est pas neuve ! Qui dit le contraire ? Est-elle bonne ? Si oui, tout est là. De ce que le Louvre a eu raison de soumettre aux yeux du public et à l'étude des artistes une quantité de dessins invisibles jusque-là, s'ensuit-il que MM. Gust. Dreyfus et Ch. Ephrussi aient eu tort d'en faire autant pour des œuvres semblables appartenant à des particuliers et que le public peut voir beaucoup plus difficilement? Il ne s'agit pas ici de priorité, mais de service rendu ; et celui rendu par MM. de Chennevières, Ephrussi et Dreyfus est considérable. Je ne regrette qu'une chose : c'est que l'Exposition organisée par leurs soins ne puisse devenir permanente, comme celle des dessins du Louvre. L'art, le goût, l'industrie de notre pays y gagneraient. Continuons.

Il faut rendre justice à tout le monde, et, après avoir fait figurer en première ligne l'inépuisable bonne volonté et l'infatigable activité des organisateurs de cette Exposition, MM. Ch. Ephrussi et Gust. Dreyfus, du plus jeune et du plus infatigable d'eux trois, M. de Chennevières, il faut signaler le second élément de succès, égal au moins au premier en fait de résultats ; je veux dire l'obligeance à toute épreuve des possesseurs de dessins : Mgr le duc d'Aumale, qu'on cite toujours le premier, quand il s'agit d'une bonne œuvre qui est en même temps une œuvre de bon goût ; MM. Destailleur, Carré, Bérard, le comte de la Béraudière, Alexandre Dumas, Lesoufacher, le marquis de Chennevières, Barbet de Jouy, le baron Pichon, Odiot, Spitzer, le marquis de Valori, Gatteaux, Lenoir, Beurdeley, Dumesnil, de Goncourt, Eudoxe Marcille, Guichard, Natalis Rondot, le marquis de Varennes, W. Thibaudeau ; et les Archives de l'Opéra, et les anonymes, et les gens timides qu'effraye le soleil de la publicité. Tous ces collectionneurs, sans hésitation et avec une bonne grâce parfaite, sans réfléchir qu'ils allaient être privés pendant six mois de ces trésors, de ces amis, de ces maîtresses, dont la vue de quelques moments fait envoler comme un songe le souvenir de semaines, de mois de fatigues et de contrariétés, tous ont ouvert leurs cartons avec profusion, quand ils ont su qu'il s'agissait de revendiquer et de défendre la grande, l'unique, l'intacte prérogative de la France : la suprématie de son goût. On leur demandait sept cents dessins ; ils en ont apporté quinze cents, ils en eussent apporté trois mille, si la place n'eût pas manqué. J'ignore où la France trouve ce qu'elle produit et ce qu'elle possède ; mais, quand on voit les richesses qui sortent de ses entrailles, alors qu'elles sont interrogées par des mains de bonne volonté, on ne

peut s'empêcher de répéter le mot de Charles-Quint à François Ier : *Artifex Gallia.*

Ce privilège, il ressort de la façon la plus évidente de notre Exposi-



FONTAINE; DESSIN DU XVIIIe SIÈCLE.

(Album de M. Beurdeley.)

tion ; il en restera le grand enseignement. L'année dernière, à l'Exposition des dessins de maîtres anciens, la France avait à lutter contre des rivales qui, depuis deux cents ans, maintiennent résolument leurs pré-

tentions, sinon à la supériorité, du moins à l'égalité en fait d'art proprement dit. Sur ce terrain, l'Italie, les Flandres, la Hollande peuvent tenter contre nous de redoutables campagnes. Mais, quand il s'agit de l'art appliqué aux choses usuelles, du goût présidant à la forme ou à la décoration d'objets journaliers, de cette grâce familière et facile qui se plie, suivant des époques diverses et des besoins multiples et nouveaux, à l'ornementation incessamment diversifiée de ces myriades d'objets qui doivent frapper nos yeux sans les blesser, plaire à nos regards sans les contraindre, accompagner nos mouvements sans les gêner, aider à nos besoins, servir à nos habitudes, flatter nos caprices, satisfaire nos fantaisies, la France reprend une indiscutable supériorité et peut accepter la lutte, je ne dis pas seulement avec telle ou telle nation, mais avec toutes ses rivales réunies. En m'exprimant ainsi, je ne crois pas céder à un mouvement de patriotisme exagéré et me griser de ma vanité nationale. Cette opinion se dégage avec une régularité persistante, qui devient l'expression de la vérité, à la suite de tous ces grands concours de goût national et international que l'on appelle des expositions universelles. Depuis 1867 jusqu'en 1878, à Paris, à Vienne, à Londres, à Philadelphie, à Paris encore, de l'aveu unanime, c'est la France qui est sortie la première de ces luttes pacifiques : je dis dans le domaine du goût. Pour le grand art, elle a lutté, elle lutte encore de façon à donner du fil à retordre à ses adversaires; pour l'art familier, décoratif, ornemental, industriel, appelez-le comme vous voudrez, elle est, elle reste la reine. *Maxime miranda in minimis.* J'espère le démontrer dans les pages qui vont suivre.

Quand un mendiant italien demande l'aumône d'une baïoque, il bombarde le premier faquin venu des épithètes d'*eccelenza*, *illustrissimo*, *magnifico*, *portentosissimo signore*, ce qui veut dire en bon français et même en bon italien : Mon bon monsieur, donnez-moi deux sous. Appliquez cette remarque au domaine de l'art italien, elle vous donnera la note de son principal défaut : la surabondance intempestive, la pompe inopportune, le gonflement. Pendant trois cents ans, de 1250 à 1550, ce défaut a disparu au milieu de la plus prodigieuse moisson d'artistes de génie dont les annales du monde fassent mention. Existant à l'état latent, il était caché avec un tel goût, il disparaissait sous une exécution d'une perfection tellement prodigieuse, que sa présence était comme non avenue. Qui a jamais songé à remarquer la richesse exagérée des chapiteaux et des frises de la chaire de Niccola Pisano au baptistère de Pise, ou le contour trop gonflé et trop somptueux des volutes du sarcophage du Verrocchio dans la sacristie de Saint-Laurent de Florence? Personne.

Mais que le goût qui vivifie ces belles choses vienne à disparaître, que le génie qui les anime d'une vie immortelle s'envole, qu'il ne demeure que les procédés et la dextérité de la main, ce défaut reprend possession de son domaine avec une rapidité surprenante seulement pour quiconque n'a pas étudié les lois qui régissent la propagation des mauvaises herbes. Ce mouvement de décadence se prononce en Italie vers 1540; il s'accentue en 1570 et depuis ne s'arrête plus.


FRISE; DESSIN DU XVIIIe S.
(Album de M. Beurdeley.)

On ne le remarque pas encore dans les deux feuilles de miniatures prêtées par M. Spitzer (nos 619 et 620). Elles proviennent d'un manuscrit qui semble avoir appartenu à Clément VII (Jules de Médicis), qui occupa le Saint-Siège de 1523 à 1534. Il est douteux que ces deux beaux spécimens de l'illustration des manuscrits se présentent à nous sous leur aspect primitif. On y remarque des raccords qui confirment cette impression. Je crois toutefois que les éléments qui sont entrés dans la composition de ces feuilles sont contemporains les uns des autres. En tous cas, ils suffisent à donner à qui ne les a pas vus à Florence, à Rome, à Paris, à Londres, à Bruxelles, à Vienne, une idée de la richesse et de la fertilité d'invention avec lesquelles les illuminateurs italiens savaient encore, vers 1525, enrouler les rinceaux de leurs encadrements, et de la grâce, de la naïveté qu'apportaient les miniaturistes proprement dits à l'exécution des miniatures contenues dans ces encadrements. Cette contemporanéité, on ne la retrouve plus dans un autre dessin également prêté par M. Spitzer et enregistré sous le n° 699. Une main habile nous paraît avoir jadis réuni sur une même feuille des éléments de nationalités différentes. L'encadrement contient des médaillons représentant les quatre docteurs de l'Église, que je crois de l'école d'Attavante, le célèbre miniaturiste de Mathias Corvin (mort après 1503).

Quant à la miniature centrale représentant la Vierge tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux, c'est une œuvre délicieuse de l'école flamande de Rogier Van der Weyden ou de Horrebout, mais qui n'a rien de commun avec l'encadrement italien qui lui sert de bordure.

Je n'ai pas à rappeler la singulière destinée et les étranges vicissitudes du tombeau que Louis XII avait projeté de faire élever dans la cathédrale de Milan à son neveu Gaston de Foix, tué au milieu de son triomphe à la bataille de Ravenne (1512). En 1876, M. le marquis d'Adda les a racontées aux lecteurs de la *Gazette* dans deux articles où la question est épuisée. On sait qu'outre les fragments du tombeau dispersés un peu partout, les grandes collections de l'Europe, Paris, Kensington, l'Albertine, Mgr le duc d'Aumale possèdent des esquisses de projets dessinées par le Bambaja (Agostino Busti), à qui Louis XII avait confié la direction des travaux. Mgr le duc d'Aumale avait bien voulu prêter le projet qui lui appartient à l'Exposition des maîtres anciens en 1879. Il s'en est de nouveau dessaisi cette année en faveur du Musée des arts décoratifs. Je n'ai pas à revenir sur ce curieux et superbe dessin (n° 550), dont M. de Chennevières a parlé dans son compte rendu (p. 26), de façon à ne rien laisser à dire aux glaneurs qui le suivent.



TROPHÉE, PAR DUMONT.
(Collection de M. Bérard.)

Mais voici une singulière rencontre, un document qui peut réveiller par un côté inattendu la question du monument de Gaston. En 1674, les religieuses du couvent de Santa-Marta, à Milan, dans l'église duquel était venu s'échouer, cent cinquante ans auparavant, ce qui restait du tombeau, — ayant besoin de la pauvre place qu'il occupait pour y bâtir Dieu sait quoi, — le firent démolir et jeter comme plâtras inutiles dans les cours de leur cloître. A ce moment, chacun prit ce qu'il voulut de ces merveilleux débris, et c'est alors que s'enrichirent les collections qui en sont aujourd'hui dépositaires. Or, quatre ans avant cet acte de vandalisme naïf, un jeune architecte peu



Lawreince pinx — Dujardin sculp

LE CONCERT

(Gouache de la Collection de M. M...)

Gazette des Beaux-Arts — L. Eudes imp.

connu, Pierre Sevin (1650-1701), parcourant l'Italie par ordre de Colbert, fit de ce tombeau une aquarelle très terminée, très précise, et qu'expose M. Dumesnil, à qui elle appartient (n° 368). Elle est signée : *P. Sevin fecit, 1670.* Que l'on examine ce dessin attentivement, et l'on se convaincra qu'il ne doit pas reproduire le monument tel qu'il était en 1670. Le style des colonnes qui l'encadrent, celui des figures qui l'accompagnent, l'ensemble général de la décoration, qui porte bien les caractères du XVIIe siècle français, se refusent à cette hypothèse. Selon moi, nous sommes en présence d'un projet de restitution du tombeau. Colbert, prévenu de l'état de dégradation dans lequel les Augustines de Santa-Marta laissaient tomber le mausolée d'un des ancêtres du roi son maître, aura ordonné à Sevin de lui composer et de lui présenter un projet de restitution. Peut-être même songeait-il à commencer les travaux, lorsque, quatre ans plus tard, la détermination des religieuses de Santa-Marta vint donner une solution radicale aux difficultés pendantes et réduire ses projets à néant. Quelle que soit la valeur de cette hypothèse, je signale à tous ceux qu'intéresse le tombeau de Gaston de Foix — ils sont beaucoup plus nombreux qu'on ne suppose — la très curieuse aquarelle de Pierre Sevin.



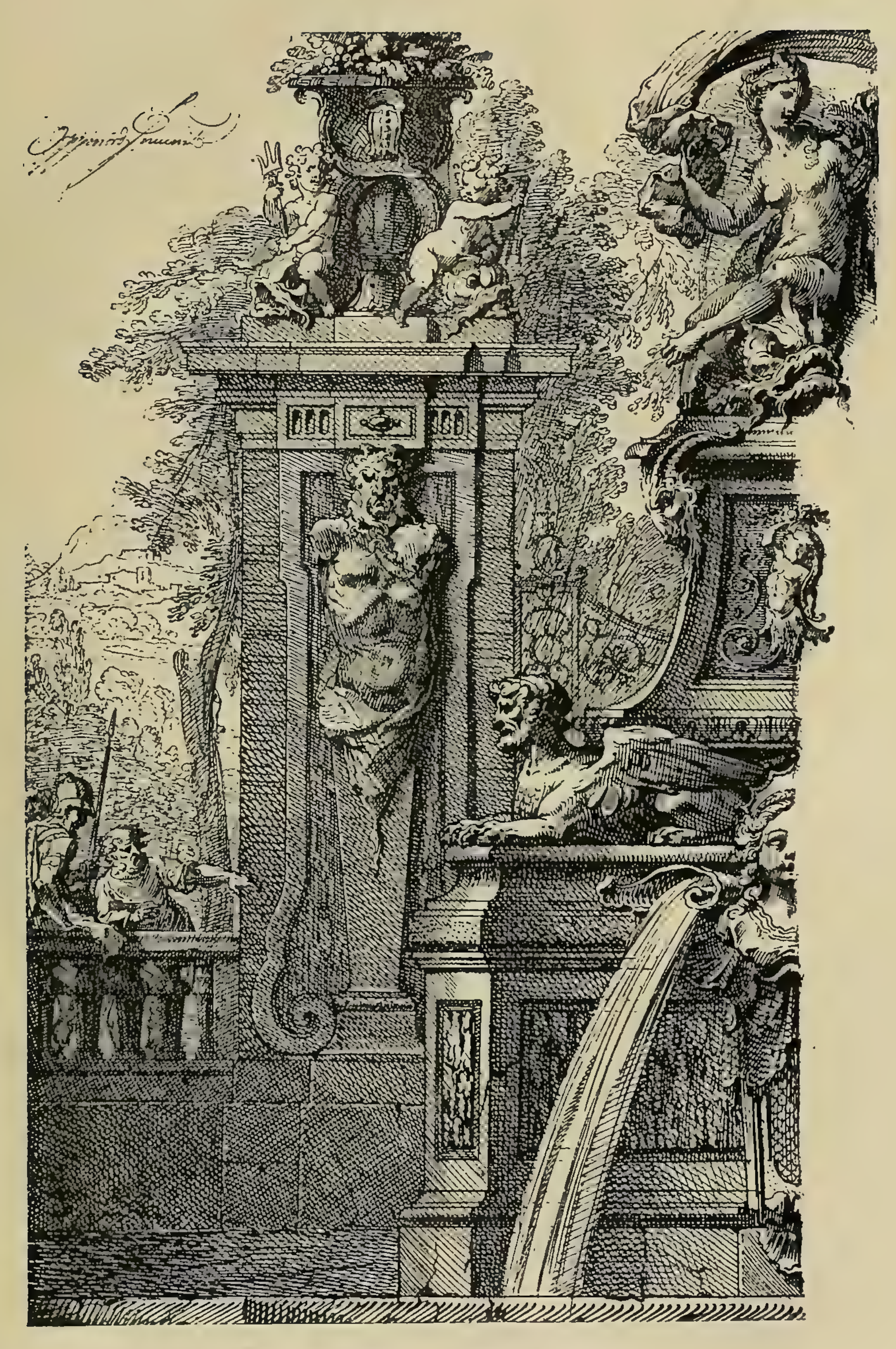
TROPHÉE, PAR DUMONT.
(Collection de M. Bérard.)

L'artiste qui avant le Primatice a eu la haute main sur notre école de Fontainebleau et lui a imprimé un cachet sur lequel le Primatice n'a fait qu'appuyer, Giambattista Rosso, est représenté par un grand dessin d'architecture, appartenant à M. de Chennevières (n° 596), où l'on sent déjà, si je ne me trompe, cette préoccupation de la pompe et de l'apparat. Quant au projet de morion (n° 597), appartenant à M. Destailleur, et à l'encadrement de panneau (n° 598), appartenant à M. Lesoufacher, le catalogue a agi prudemment en employant la formule dubitative : *Attribué à.* Le Louvre possède, sous le n° 1604 du *Catalogue supplémentaire* de M. de Tauzia, un *Modèle de*

coffret destiné à François Ier, qui peut servir de point de comparaison et justifie la réserve du catalogue.

Les correspondances échangées pendant les premières années du XVIe siècle, entre les pontifes, les membres du sacré collège, les princes italiens, les ambassadeurs, les érudits, les artistes, toutes natures chez lesquelles le sens de la beauté était si étrangement développé, ont gardé trace de l'ébranlement causé à toutes les imaginations par les découvertes presque journalières des trésors de l'art antique à la suite des fouilles exécutées sur le sol de la vieille Rome. Ce qui frappait le plus les contemporains, c'était moins peut-être les magnifiques vestiges de l'architecture et de la sculpture antiques, émergeant dans leur éternelle beauté de vingt couches de ruines et reparaissant au soleil après quinze cents ans d'éclipse, que ces restes d'art familier, que ces stucs, ces rinceaux, ces enroulements, ces guirlandes de nymphes, d'oiseaux et de fleurs, ces arabesques fantasques et fantastiques qui décoraient les revêtements des exèdres, des cella, des grottes mises à jour par le pic des ouvriers; restes qui ont conservé le nom des emplacements mêmes où ils ont été rencontrés : *Grotteschi*, des *grotesques*. Cette impression, elle se lit en caractères profondément gravés dans les œuvres de Mantegna, dans celles du Pinturicchio et de son collaborateur l'énigmatique Morto da Feltre. Le Giorgione semble avoir voulu en laisser le souvenir dans sa fameuse décoration, aujourd'hui disparue, de la façade du Fondaco dei Tedeschi à Venise. Raphaël en a imprimé la mémoire en traits d'une grâce incomparable et d'une immortelle beauté sur les jambages, les pendentifs et les voussures des loges du Vatican et sous les arcades de la villa Madama. Notre exposition offre un certain nombre de ces dessins. Ils sont dus à Mantegna (no 575, appartenant à M. Gatteaux), à l'élève même de Raphaël, Perino del Vaga (nos 536 à 546, appartenant au duc d'Aumale), au Caldara (Polydore de Caravage), celui que Mariette appelait *sculpturæ antiquæ studiosus* (nos 551 à 564, appartenant à Mgr le duc d'Aumale, à MM. Destailleur et Bérard), à Nicoletto de Modène (nos 592 et 593), à Jules Romain (no 588, appartenant à Mgr le duc d'Aumale).

Il n'y a pas de meilleur exemple à citer que le Bibiena (Ferdinando Galli) de ce que peut produire la tendance au pompeux quand le génie s'en est retiré et qu'elle n'a pour soutien que la pratique. L'exposition contient neuf dessins de cet architecte-décorateur, sortant des cartons de MM. Bérard et de La Béraudière. Personne ne contestera le talent du Bibiena; mais quel triste usage il a fait de ce talent! Il avait déjà été poussé dans la voie de la décoration à outrance par son père, Giovanni, qui était lui-même un architecte pour décors, un machiniste de trucs,



PROJET DE FONTAINE; DESSIN D'OPPENORD.

(Collection de M. Bérard.)

de portants et de toiles de fond. Il communiqua à son fils un respect très médiocre pour la stabilité des assises, la solidité des corps de bâtiments et la rectitude des corniches et des entablements. Aussi les dessins du père et du fils finissent-ils par vous causer une certaine inquiétude par la facilité avec laquelle ils se jouent des plus grandes difficultés de l'art de bâtir; ouvrant d'immenses perspectives à travers des galeries impossibles auxquelles conduisent des escaliers plus impossibles encore, interrompus par de gigantesques paliers sur lesquels s'amorcent de doubles, de triples rangs d'arcades maintenues par des faisceaux de colonnes dont les chapiteaux reçoivent à leur tour des voûtes qui vont retomber je ne sais où. Éclairées par les rayons du lycopode en combustion, de pareilles décorations peuvent produire un certain effet dans des théâtres d'une ouverture exagérée comme celui de Parme; mais ce qui choque, c'est une absence de mesure, d'échelle, à peu près complète. Même au point de vue de l'optique théâtrale, pour laquelle ces dessins ont été composés, je crois qu'aucun machiniste contemporain ne les accepterait comme toile de fond pour une pièce à changements. L'architecture, cette eurythmie de lignes et de masses, est devenue un véritable casse-tête chinois dont on craint de recevoir l'échafaudage sur la tête si la cheville centrale vient à disparaître. J'espère pour ses clients que jamais le Bibiena n'a construit des logis semblables à ses décorations théâtrales. Je recommande comme chef-d'œuvre d'invraisemblance le nº 532, Intérieur du palais de Pilate, et le nº 529, Décoration dans le genre du Rialto de Venise. Le frère de ce décorateur en démence, Francesco Bibiena, avait construit en 1708 la salle de spectacle de Nancy pour le duc Léopold. Le Louvre expose, sous le nº 1569, un projet de décoration pour cette salle de la main de Francesco. Il semble avoir eu une imagination un peu mieux équilibrée que celle de son frère.

Le Louvre, qu'il faut citer à chaque instant dans ces délicates et gracieuses matières, nous a conservé dans les deux tableaux de Pannini, nºs 284 et 285, le témoignage de l'éclat qui présida aux fêtes données à Rome par notre ambassadeur, le cardinal de Polignac, à l'occasion de la naissance du dauphin, fils de Louis XV (novembre 1729). Tout le monde connaît les spirituelles œuvres représentant les préparatifs de cette fête, qui, pendant plus d'un demi-siècle, a laissé de persistants souvenirs dans la mémoire des Romains et dans la bourse de la famille de Polignac. L'organisation et la direction en furent confiées par notre ambassadeur à l'architecte Ghezzi et au peintre Pannini. Il demanda en outre à un troisième artiste moins connu, Francesco Nicoletti, de lui conserver dans une suite d'aquarelles le souvenir d'un des plus beaux triomphes



PROJET DE PENDULE; DESSIN DE MEISSONNIER.

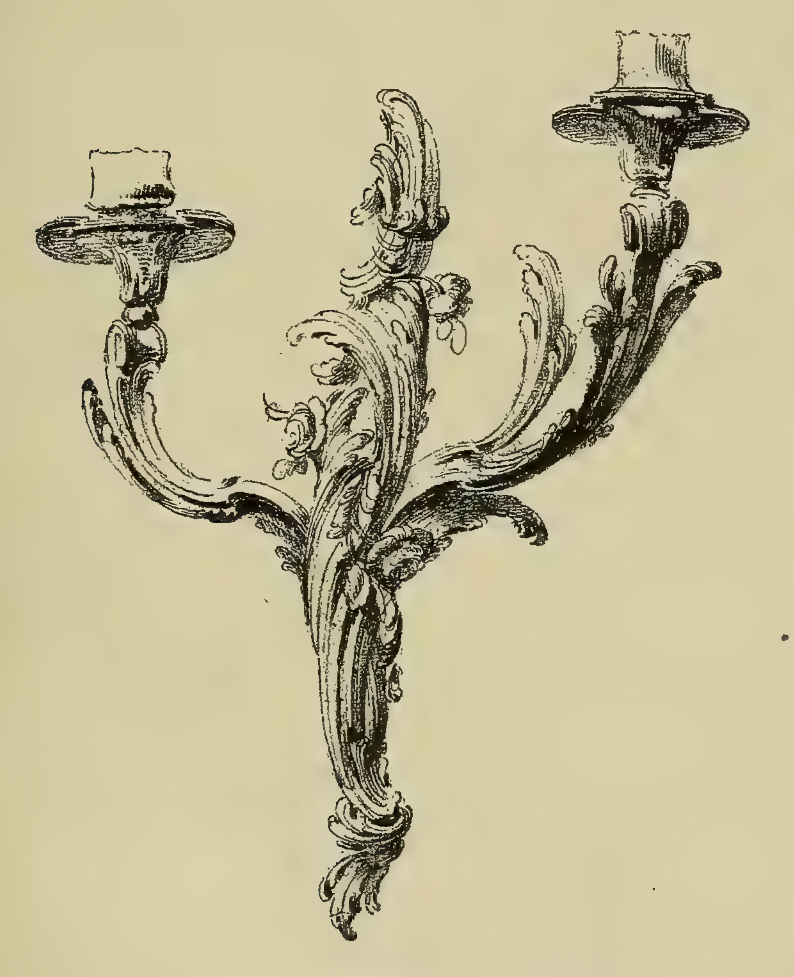
(Collection de M. Lesoufacher)

obtenus par le bon goût français sur la tapageuse somptuosité romaine. Notre Exposition contient quatre de ces aquarelles sans en compter une cinquième due à la main même de Pannini (collect. Carré, n° 582). Ces aquarelles, qui intéressent la France au suprême degré, représentent : 1° la place Navone (n° 578), même sujet que le tableau du Louvre n° 284. Elle appartient à M. W. Thibaudeau. Une répétition existe au Musée de Dublin; 2° et 3° décoration en salle de concert de la cour du palais de l'ambassade à Rome. Même sujet que le tableau du Louvre n° 285. Deux cadres représentent le même sujet : l'un (n° 579) appartient à M. de Chennevières, l'autre (n° 580) fait partie de la collection de M. Jean Dolent; 4° enfin un quatrième représente également la décoration de la même cour, mais vue d'un troisième côté. Elle provient des inépuisables cartons de M. de Chennevières. Les foules que Guardi amasse sur les places de Venise, celles que Vernet promène sur les ports de la Méditerranée ou que Cochin fait babiller dans les galeries de Versailles, peuvent donner une idée du fourmillement spirituel et élégant, de l'infinie variété des attitudes des personnages réunis par Nicoletti dans ses aquarelles.

Les spécimens de l'art allemand sont plus nombreux à l'Exposition que ceux de l'art flamand ou hollandais, et cette différence n'est point un fait isolé et spécial à un accident particulier. On le constate également dans l'ensemble général de l'art. Le génie des Flandres et de la Hollande ne paraît pas très sensible aux délicatesses de l'art ornemental. Les orfèvres de Bruges et de Gand, les dinandiers de la Meuse, les tapissiers d'Arras et de Bruxelles, les constructeurs d'Amsterdam ou de Haarlem nous ont laissé si peu de traces de leur besoin d'appliquer l'art à des objets usuels, que l'on peut croire que c'était surtout le sens industriel qui dominait chez eux. Il existe des affinités de race entre le génie anglo-saxon et le génie néerlando-flamand. L'une d'elles consiste précisément dans une certaine difficulté à admettre qu'une œuvre industrielle puisse gagner de la valeur en devenant une œuvre d'art. Il a fallu de longues années et de nombreux courants étrangers à l'Angleterre, à la Hollande et à la Belgique pour modifier ce tempérament primitif.

Quant à l'art allemand, est-il nécessaire de dire que son génie est l'opposé du génie italien? Si le second penche vers le pompeux et l'apparat, le premier tombe dans l'excès contraire; ses contours et ses profils sont minces et secs, ses reliefs ont je ne sais quoi de ténu et d'acerbe qui affecte désagréablement la vue. Le détail est hérissé, éparpillé; l'ensemble manque d'enveloppe. Les orfèvreries et les armes, les meubles et les étoffes, les ustensiles et les joyaux dispersés dans la Schatzkammer

de Vienne, dans les collections réunies de Munich, à l'Armeria de Turin, à celle de Madrid, au Trésor de Moscou, frappent l'attention par ce caractère d'éparpillement et de minceur. Ce qui manque à l'art ornemental allemand, c'est la concentration.



APPLIQUE ROCAILLE; DESSIN DE MEISSONNIER.

(Collection de M. Carré.)

Comme le catalogue, je ne sais quel nom mettre sur les cinq dessins à la plume, exécutés pour la même cuirasse, qui des collections Destailleur (n°s 686, 687, 688) et Spitzer (n°s 689, 690) sont venus se compléter dans les vitrines de l'Exposition. Il est évident qu'ils sont l'œuvre de quelque artiste industriel travaillant à Augsbourg ou à Nuremberg

entre 1530 et 1550, d'une imagination féconde et gracieuse, d'une habileté consommée. Mais de qui? Les expositions comme celle-ci ont précisément pour résultat de diminuer le nombre de ces points d'interrogation.

Nos ornemanistes français avaient plus de goût que le Nurembergeois Virgilius Solis, mais leur imagination n'était pas plus féconde ni leur main plus abondante. Bartsch enregistre cinq cent soixante pièces de lui. M. Passavant en a ajouté deux cents autres. Et, comme il avait associé ses deux fils à ses travaux, comme on a également gravé beaucoup d'après les dessins des deux fils, si l'on joint les pièces des fils à celles du père, on aura dans les dernières années du XVI[e] siècle et dans les premières années du XVII[e] un total de mille à douze cents modèles, où les orfèvres, les armuriers, les bijoutiers, les écriniers, les tapissiers, les ébénistes, les selliers, les huchiers, les gainiers, les arquebusiers, les serruriers, les faïenciers, les relieurs ont largement puisé, et où ils ont trouvé à bon compte des airs d'inventeurs. Ces modèles, tirés sur des feuilles volantes réunies en cahiers, paraissaient presque simultanément à Paris et à Nuremberg. Or, si l'on ajoute à cette première cause de confusion celle résultant des officines de contrefaçon aussi actives en 1550 que de nos jours, si l'on se dit que l'échange était aussi fréquent et aussi rapide entre l'Allemagne et l'Italie, entre l'Italie et la France, entre la France et les Flandres, on se fera une idée de la difficulté que présente la solution de la question de savoir où étaient, entre ces diverses nations, le courant supérieur et la suprématie. Est-ce par exemple Virgilius Solis ou Étienne Delaulne qui a inspiré l'élégant plateau d'aiguière prêté par M. Bérard (n° 673)? Bien habile qui pourrait répondre. D'autant que je crois me rappeler que des gravures représentant des scènes identiques se trouvent à la fois dans l'œuvre de Virgilius Solis et dans celui d'Étienne Delaulne.

La dynastie des de Bry a été plus féconde encore, si c'est possible, que celle des Solis. Le père, Théodore, exerçait à la fois, à Francfort, l'industrie de dessinateur, de graveur, d'imprimeur et de libraire, rappelant ces admirables orfèvres florentins qui, cent ans avant lui, faisaient indifféremment un nielle, une médaille, une statue, un tableau ou une forteresse. Ses deux fils, Jean-Théodore et Jean-Israël, aidèrent leur père dans ses innombrables travaux et le surpassèrent peut-être comme manieurs de burin; au moins la frise des *Noces de Rébecca*, d'après Baldassare Peruzzi, attribuée à Jean-Théodore, est-elle supérieure à tout ce qui passe pour être sorti de la main de Théodore. L'œuvre des trois de Bry compte plus de 1,500 pièces; un joli chiffre, comme

l'on voit. M. Destailleur a prêté une poignée d'épée, exécutée à la plume sur peau de vélin (n° 655), qui donne la meilleure idée de la manière de Théodore de Bry le père.

Les visiteurs de la Grüne Gewœlbe de Dresde peuvent se rappeler les pièces d'orfèvrerie de Wenzel Jamnitzer (1506-1588), notamment le coffret d'argent doré et ciselé exposé dans la quatrième salle. Ce coffret présente une certaine ressemblance avec celui dont le dessin a été prêté par M. Bérard (n° 663). L'artiste qui a enroulé ces arabesques, ouvert ces arcades, profilé ces pilastres, avait un talent et un goût incontestables; mais l'aigreur et le tranchant de ces ornements ne confirment-ils pas ce que je disais plus haut de la tendance du goût ornemental des Allemands? M. Passavant, dans son *Peintre-Graveur,* donne Christophe pour prénom à Jamnitzer. Y aurait-il eu deux Jamnitzer? Wenzel et Christophe? Enfin, les traits et les hachures de ce superbe dessin sont tellement précis et corrects, qu'ils finissent par troubler la pensée et vous faire songer malgré vous à des tailles de gravure.

Mgr le duc d'Aumale a prêté, de Hans Collaert, un Anversois élève de Virgilius Solis, un délicieux modèle de miroir à main, à la plume et au bistre sur peau de vélin (n° 656). Le catalogue a raison d'attirer l'attention sur la délicatesse de la décoration de ce gracieux objet. Si l'on me permettait de faire un choix dans les dessins de l'école allemande, c'est certainement sur ce dessin qu'il tomberait. Il doit exister un recueil de gravures d'après Collaert où figure ce miroir; mais le temps qui me talonne ne me permet pas d'en faire la recherche. Heinecken cite deux Collaert : Adriaan le père et Hans le fils (1545-1622), à qui le catalogue attribue ce dessin.

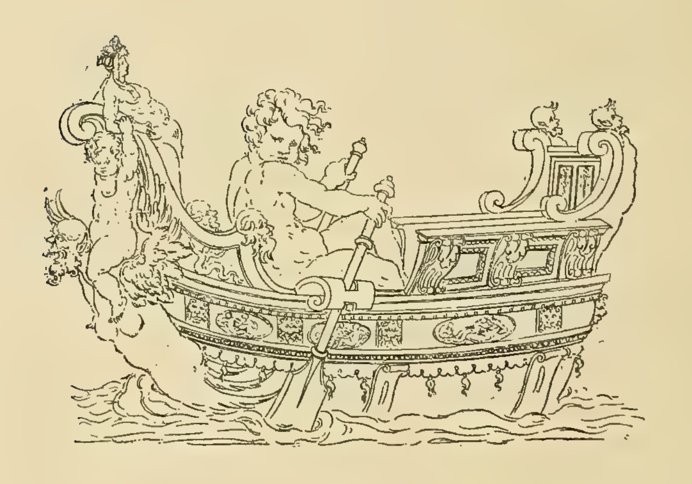
Avec Isaac Moucheron (1670-1744), nous quittons l'Allemagne pour revenir en Hollande. Isaac Moucheron était un peintre de perspectives murales, comme chez nous, vers 1680, Meusnier et Rousseau. Il avait pris le goût et la pratique de ce genre de décoration en Italie, où il passa de longues années, et, de retour à Amsterdam, il en fit de nombreuses applications. L'aquarelle prêtée par M. Bérard (n° 665) est l'esquisse d'une de ces perspectives. Elle est pleine de lumière et de gaieté et fait honneur au sens décoratif de Moucheron.

Le nom de Nilson (1788-1825) est une découverte et restera une des bonnes fortunes de l'Exposition de 1880. J'ignorais absolument, je l'avoue, l'existence de cet artiste, et je crois que bien des gens étaient dans le même cas. J'avais tort, et Nilson est une excellente connaissance à faire. Bien que son nom ait une saveur suédoise, le catalogue l'enregistre dans l'école allemande, et, à en juger par les trois dessins prêtés

par M. Bérard (nos 666, 667, 668), il n'a pas tort. Nilson est un étranger qui apporte dans l'art décoratif le courant des dernières années du règne de Louis XVI. Il a étudié la manière maigre et gracieuse des Cauvet, des de Wailly, des Prieur, des Pillement. Il a comme une vague parenté avec un contemporain parfaitement français, Pineau, inconnu comme lui hier et mort comme lui en 1825, en pleine Restauration. Il est probable que Nilson sera venu étudier en France vers 1806 et aura reçu les leçons des derniers survivants de l'époque Louis XVI. Dans quelle partie de l'Europe a-t-il appliqué ce qu'il était venu apprendre chez nous? C'est ce que j'ignore.

L. CLÉMENT DE RIS.

(*La suite prochainement.*)





UN LIVRE UNIQUE

L'AFFAIRE CLÉMENCEAU

PEINTE ET ILLUSTRÉE

M. Alexandre Dumas fils vit, un matin, entrer dans son cabinet de travail un amateur de beaux livres qui avait eu l'idée de peindre et de dessiner en marge d'un exemplaire de l'*Affaire Clémenceau*, tiré sur papier de Hollande, les principales scènes et les types originaux du roman. Cet amateur était à la fois un bibliophile et un curieux. Il se composait ainsi lui-même — et pour lui-même —

un livre unique dont il offrait, avant de le faire relier en maroquin plein pour sa propre bibliothèque, la primeur à l'auteur de l'ouvrage, en lui demandant un autographe. Ce fut pourtant cette visite et l'entreprise de cet inconnu qui donnèrent à M. Dumas l'idée de rassembler à son tour, sur un même exemplaire de son livre, une certaine quantité de dessins, d'aquarelles, de sépias, de gouaches, de coups de crayon et de coups de pinceau, de manière à former une sorte de Musée spécial, en raccourci, un *Salon* en petit format, une rareté artistique et bibliographique qui tînt du livre et de l'album, et groupât, s'exerçant à l'envi sur un même sujet, la plupart des artistes de ce temps, les plus distingués, les plus illustres et les plus rares.

La première édition, aujourd'hui introuvable, de l'*Affaire Clémenceau,* avait eu un tirage spécial de cent exemplaires sur papier de Hollande. M. Dumas prit le no 10 de ces exemplaires de choix, et, envoyant ou portant tour à tour chaque feuillet détaché à quelqu'un de ses amis, il réunit, avec les années, un nombre considérable d'œuvres d'art sur ce livre, qu'il se décide enfin à donner au relieur, et qui est un monument d'art tout à fait exquis, un trésor sans prix, comme toutes les choses sans pair.

L'exemplaire de l'*Affaire Clémenceau* de M. Alexandre Dumas fils est célèbre dans les ateliers. C'est un honneur pour les artistes d'avoir signé quelque invention charmante en marge d'une page du maître écrivain. Ce beau roman, qui parut au mois de juillet 1866, en pleine guerre austro-prussienne, et qui fit du bruit, même dans le retentissement du canon de Sadowa, n'avait pas besoin pour durer de l'enrichissement de ces petites merveilles artistiques ; mais il est bien certain qu'un tel livre, admirablement commenté, orné, caressé ainsi par tant de mains célèbres, aura un jour, et a dès aujourd'hui une valeur considérable, inappréciable. C'est une œuvre magistrale illustrée par des maîtres.

M. Dumas avait eu déjà un de ses ouvrages, la *Dame aux Camélias*, interprété par Gavarni d'abord, puis par M. Eugène Lami, dans une suite d'aquarelles tout à fait supérieures. M. Henri Didier possédait un *Musset* unique, avec des aquarelles de Lami intercalées dans les volumes de la grande édition Charpentier. En ce genre de l'illustration directe, — j'entends du livre orné de la sorte par des artistes à la façon des missels, — on cite également un exemplaire du volume de M. Paul de Saint-Victor, *Hommes et Dieux,* dont un feuillet entre autres, le chapitre relatif à *Gil Blas,* a figuré à la première Exposition des aquarellistes, avec un lumineux encadrement de M. Louis Leloir : des bandits espagnols attendant, l'escopette au poing, un voyageur qui passe. M. de Saint-



FRONTISPICE DE L'« AFFAIRE CLÉMENCEAU ».

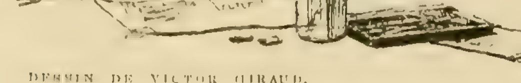
(Dessin de M. Gustave Boulanger.)

Victor possède aussi, sur beau papier, un exemplaire analogue de la *Légende des Siècles,* de Victor Hugo, avec les dessins de Jean-Paul Laurens, de Chifflart et de Victor Hugo lui-même. Ce sont là, encore un coup, des livres uniques, à faire pâlir d'envie tous les bibliophiles à la fois.

Mais le plus précieux, le plus riche en ornements de toutes sortes, le plus complet et le plus varié sans doute est ce prestigieux exemplaire de l'*Affaire Clémenceau* que nous venons de feuilleter avec des ravissements et des surprises à chaque tour et coin de page et dont M. Dumas veut bien livrer les secrets aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts.* C'est vraiment là une bonne fortune, et nous ne saurions assez vivement le remercier de son obligeante libéralité. Nul ne connaît ces dessins, dont bien des amateurs et bien des peintres ont entendu parler. En voici quelques-uns, pris au hasard dans ces 353 pages dont presque toutes contiennent un ornement et qui sont comme un placer artistique où l'on n'aurait qu'à puiser pour en tirer des pépites d'or.

Il semble d'ailleurs *daté*, si je puis dire, cet exemplaire de l'*Affaire Clémenceau*, et j'entends par là qu'il contient surtout des œuvres d'artistes en pleine vogue il y a huit ou dix ans. Les nouveaux venus, comme M. Duez, M. de Liphart ou M. G. Clairin, n'y figurent que par des œuvres qui semblent intercalées depuis peu dans les feuillets. Les artistes dont la réputation était déjà solidement établie et consacrée il y a une dizaine d'années, lorsque l'auteur entreprit de faire illustrer ainsi son livre, tiennent, au contraire, là et visiblement, la première place.

Ce fut M. Gustave Boulanger qui signa le premier dessin et orna tout d'abord san



DESSIN DE VICTOR GIRAUD.

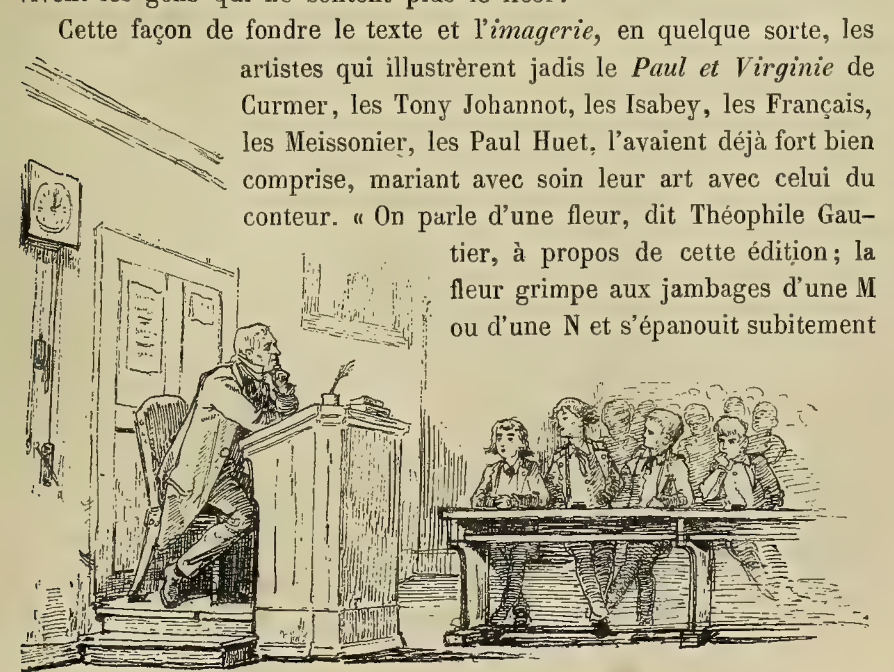
doute la première page, le titre même du livre. Vint ensuite un homme d'un vrai talent, M. E. Guillaume, non pas le sculpteur, mais un peintre qui a exposé deux ou trois fois au Salon, puis qui, — riche d'ailleurs, — s'est retiré à la campagne et ne fait plus de la peinture que pour lui. M. Guillaume a signé là des *marges* et des *bas de pages* d'un caractère saisissant, d'un art original, entre autres un amphithéâtre de dissection d'un pittoresque tout à fait macabre.



DESSIN DE M. SCHLOSSER.

Marges et bas de pages, sépias ou aquarelles en forme de culs-de-lampe, ornementation mordant sur le texte même, bleu cobalt ou vermillon s'étalant sur les lignes noires de l'imprimerie, voilà ce qui fait l'originalité de l'illustration d'un semblable livre. Les artistes amis se sont donné sur ces feuillets libre carrière, n'obéissant qu'à leur fantaisie, et, dans ces inventions rapides, hardiment jetées, ils sont arrivés plus d'une fois à montrer une note inattendue, à se dépasser, si je puis dire, eux-mêmes. Vivent les gens qui ne sentent plus le licol !

Cette façon de fondre le texte et l'*imagerie*, en quelque sorte, les artistes qui illustrèrent jadis le *Paul et Virginie* de Curmer, les Tony Johannot, les Isabey, les Français, les Meissonier, les Paul Huet, l'avaient déjà fort bien comprise, mariant avec soin leur art avec celui du conteur. « On parle d'une fleur, dit Théophile Gautier, à propos de cette édition; la fleur grimpe aux jambages d'une M ou d'une N et s'épanouit subitement



DESSIN DE M. SCHLOSSER.

à côté de la description..... La mer retentit dans le style sonore de Bernardin de Saint-Pierre : aussitôt une mer d'Eugène Isabey s'élance avec furie contre les récifs, écume, bouillonne et déborde sur les marges de la page. » C'est précisément ce qu'ont recommencé les *imagiers* de l'*Affaire Clémenceau*, dont plusieurs avaient collaboré d'ailleurs à l'édition demeurée fameuse de *Paul et Virginie*; mais ce qui fait le prix, la valeur extraordinaire de ce livre, c'est que M. Dumas possède les originaux des *illustrateurs*, et des originaux que nul graveur, nul éditeur, personne ne reproduira.

Ici, depuis le faux titre, orné d'un entourage de Le Poittevin, où le héros du livre apparaît derrière les barreaux de sa prison, jusqu'à la dernière page représentant les ossements d'Iza et de Clémenceau réunis dans une promiscuité funèbre au fond de la vallée de Josaphat, — le Temps passant dans une tragique envolée au-dessus des tombes ouvertes, — chaque chapitre, je me trompe, chaque page, presque chaque alinéa est enrichi d'une interprétation artistique. M. Gustave Boulanger groupe, au début du livre, Clémenceau désespéré et Iza nue, les cheveux épars, dans la splendeur insolente de sa chair de fille, debout et le couteau au cœur, entre les deux seins, tandis qu'entre le père désolé et la femme coupable, l'enfant dort, innocent, dans son berceau. En manière de frontispice, la *Buveuse*, de Mazerolles, fine comme une statuette d'ivoire, fait face à cette première page du roman, où M. Édouard de Beaumont a mis un entourage si ingénieusement dramatique : la robe et la toque noires de l'avocat, le Code, les pieds du Christ et les poignets de la victime à demi broyés entre les mains d'un meurtrier invisible.

Je le répète, à parcourir ce livre, il semble qu'on circule à travers un *Salon* en miniature, où presque tous les artistes éminents de ce temps-ci ont exposé, sans compter les morts, ce pauvre Victor Giraud, par exemple, dont on trouvera, ici reproduites, de saisissantes compositions marginales. Tournons les pages : voici Clémenceau représenté par M. Lazerges au moment où il indique à sa mère la montre qu'il veut pour ses étrennes, chez le bijoutier du boulevard Saint-Martin, à l'enseigne du *Nègre*; voici cette mère travaillant sous la lampe, par M. F. Bonvin, un de ces *intérieurs* tranquilles, presque austères, où excelle ce maître, d'une intimité si profonde. Nous rencontrons bien des noms divers : Eugène Lavieille, Saintin, qui, en marge, avec deux aquarelles curieuses, montre un panorama de Paris et une rue de Boston; l'excellent Cham, avec deux aquarelles spirituelles et d'une beauté de coloris imprévue, une querelle d'écoliers et un fiacre jaune étonnant; Worms, *enlevant* à la plume une distribution de prix et l'habit brodé du

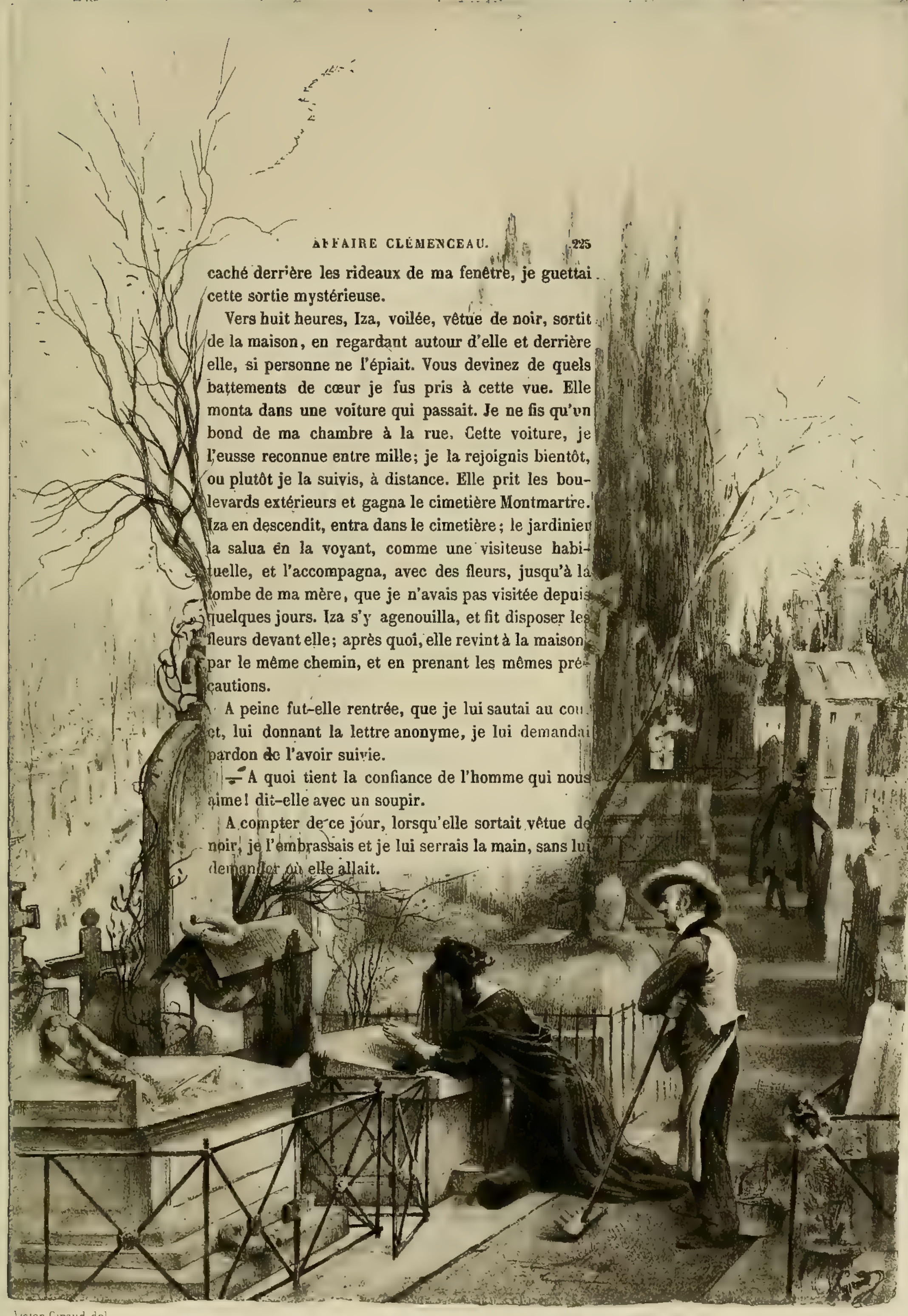
caché derrière les rideaux de ma fenêtre, je guettai cette sortie mystérieuse.

Vers huit heures, Iza, voilée, vêtue de noir, sortit de la maison, en regardant autour d'elle et derrière elle, si personne ne l'épiait. Vous devinez de quels battements de cœur je fus pris à cette vue. Elle monta dans une voiture qui passait. Je ne fis qu'un bond de ma chambre à la rue. Cette voiture, je l'eusse reconnue entre mille; je la rejoignis bientôt, ou plutôt je la suivis, à distance. Elle prit les boulevards extérieurs et gagna le cimetière Montmartre. Iza en descendit, entra dans le cimetière; le jardinier la salua en la voyant, comme une visiteuse habituelle, et l'accompagna, avec des fleurs, jusqu'à la tombe de ma mère, que je n'avais pas visitée depuis quelques jours. Iza s'y agenouilla, et fit disposer les fleurs devant elle; après quoi, elle revint à la maison par le même chemin, et en prenant les mêmes précautions.

A peine fut-elle rentrée, que je lui sautai au cou et, lui donnant la lettre anonyme, je lui demandai pardon de l'avoir suivie.

— A quoi tient la confiance de l'homme qui nous aime! dit-elle avec un soupir.

A compter de ce jour, lorsqu'elle sortait vêtue de noir, je l'embrassais et je lui serrais la main, sans lui demander où elle allait.



Victor Giraud del — Dujardin sculp

LE CIMETIERE MONTMARTRE
(SCENE DE L'AFFAIRE CLÉMENCEAU)

Gazette des Beaux-Arts — Imp. Ch. Chardon aîné

comte d'Anglepierre; Bellel crayonnant un dîner, sous les grands arbres de Saint-Cloud, dans un petit restaurant; — puis encore et toujours, et çà et là, au hasard des pages, de naïfs encadrements de Schlosser; un modèle demi-nu, ôtant ses bas, de Charles Jacque; une étude de Meis-



DESSIN DE M. BONVIN.

sonier, unique peut-être dans l'œuvre du maître, une femme nue, la tête renversée, les cheveux dénoués, d'une réalité criante, qui rappelle le naturalisme des primitifs allemands et qui fut exécutée dans l'atelier de Charles Marchal, lequel, entre parenthèse, n'a rien signé dans ce livre d'un homme qui fut son ami.

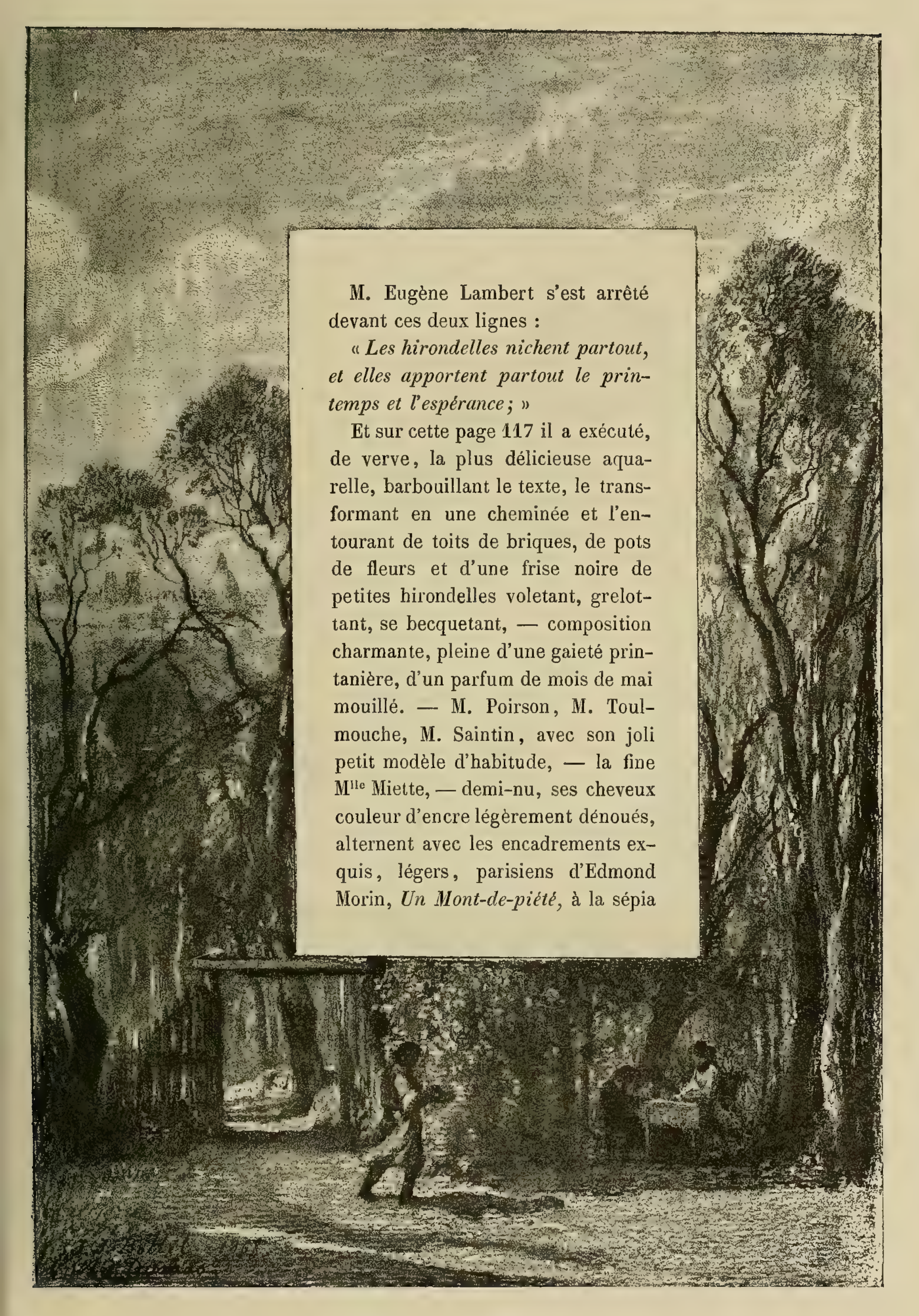
On se rappelle la page exquise où, pour la première fois, Clémenceau se trouve placé par M. Ritz, son maître, devant un modèle nu. On prétend que Dumas fils a songé à Pradier en dessinant cette figure de sculpteur. Mariette, le modèle, se déshabille sans façon devant le jeune homme, tout ému, presque frémissant.

« ..... Le plus simplement du monde, et comme si elle eût accompli une chose naturelle, cette fille dégrafa son corsage, déboutonna ses manches, fit couler sa robe le long de son corps, la ramassa et la déposa sur une chaise. Puis elle ôta son col qu'elle étala dessus avec soin, et, tirant le cordon de son jupon, elle se trouva en chemise, car elle n'avait pas de corset, bien entendu. Elle s'assit, et, plaçant sa jambe droite sur sa jambe gauche, elle délaça ses bottines, dans cette pose que Pradier a donnée à l'une de ses plus jolies statuettes; puis elle tira ses bas, et, laissant tomber sa chemise à terre, elle l'enjamba et, de son pied nu, la poussa derrière elle. Enfin, droite, rejetant légèrement sa tête en arrière et relevant de ses deux mains ses cheveux, qui tombaient sur ses épaules :

« — Comment faut-il me poser? » dit-elle.

C'est la « pose » choisie que Meissonier a précisément traduite et il avait tout d'abord *enlevé* à l'aquarelle cette même femme, ici dessinée seulement, d'un trait si ferme. Il la présentait nue, au moment où, d'après elle, Clémenceau faisait une *étude*, mais cette aquarelle (un chef-d'œuvre) était d'une dimension trop grande pour entrer dans la reliure du volume : elle est encadrée à part dans le cabinet de Dumas, et Meissonier l'a remplacée par le dessin que nous donnons, un peu réduit. Les *femmes* sont rares dans l'œuvre de Meissonier, et peut-être cette femme nue est-elle *unique*, comme l'exemplaire de l'*Affaire Clémenceau.*

Je rencontre, en feuilletant toujours ce livre qui séduit, des figures à l'encre noire, se jouant dans des rinceaux à l'encre bleue, par Viollet-le-Duc, un « modèle » de M. de Liphart, représentant justement la scène primitivement choisie par Meissonier; un *Pygmalion devant Galathée,* de M. L. Solon, d'un caractère profondément antique, d'un pur dessin; des rapins, de M. Mouchot, fumant et flânant; une tête de femme, signée « *Mathilde 1869* », fort élégante, très spirituellement parisienne — et qui est de la princesse Mathilde; — un petit souper de M. Vibert, en marge, avec un Polichinelle vu de dos, buvant du champagne dans des verres en forme de flûte (le livre est *daté*, vous dis-je); — puis encore, c'est M. Eugène Giraud qui a représenté Iza en page, et, la regardant, la couvant des yeux, Clémenceau en manteau vénitien dans l'embrasure d'une porte.



M. Eugène Lambert s'est arrêté devant ces deux lignes :

« *Les hirondelles nichent partout, et elles apportent partout le printemps et l'espérance ;* »

Et sur cette page 117 il a exécuté, de verve, la plus délicieuse aquarelle, barbouillant le texte, le transformant en une cheminée et l'entourant de toits de briques, de pots de fleurs et d'une frise noire de petites hirondelles voletant, grelottant, se becquetant, — composition charmante, pleine d'une gaieté printanière, d'un parfum de mois de mai mouillé. — M. Poirson, M. Toulmouche, M. Saintin, avec son joli petit modèle d'habitude, — la fine Mlle Miette, — demi-nu, ses cheveux couleur d'encre légèrement dénoués, alternent avec les encadrements exquis, légers, parisiens d'Edmond Morin, *Un Mont-de-piété,* à la sépia

DESSIN DE M. BELLEL.

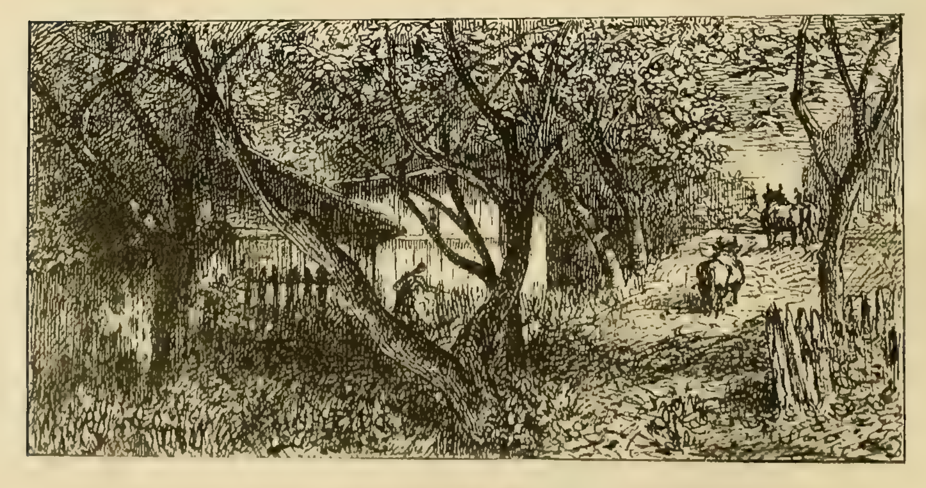
et à l'encre, et *Un Concert* (aquarelle), d'une couleur, d'un esprit, d'une élégance à faire oublier Eugène Lami et ses illustrations pour *Musset*. Mme Madeleine Lemaire a peint deux types féminins, d'un coloris chaud; le pauvre Zamacoïs, une fantaisie alerte, à la plume, *Un Mariage parisien*, avec un Suisse appuyé sur sa canne, d'une tournure fantaisiste tout à fait bizarre. M. Ed. Hédouin a peint une idylle, *Un Amour ramant en bateau*; et Paul Huet, le vieux romantique, se montre ici élégant et fin, avec deux paysages placés au-dessous de *duos* séduisants, très jeunes, de Boulanger.



LE MODÈLE.
(Dessin de M. Meissonier.)

Et voici des aquarelles d'Harpignies, voici des visions de Chintreuil, tendres, fantasmatiques : de la rosée, des apparitions, des saules, des nénufars, et, se reflétant dans l'eau, deux ombres rêveuses dont on ne voit point les corps, et qui se mirent dans le courant comme dans une glace. Le bain, la fameuse scène du bain, a beaucoup inspiré nos peintres. La *Buveuse* les tente. Paul Huet, Boulanger, Pérignon, Voillemot reviennent tour à tour sur cette même scène. M. Jules Jacquemart, lui, dessine à l'encre la *Coupe d'argent* que videra Iza, cette coupe d'une prodigieuse facture, qui n'a d'égale que le *Couteau*, dessiné par le même maître, et que nous donnons en cul-de-lampe comme la conclusion de notre article.

Il y a, dans l'*Affaire Clémenceau*, entre autres pages éloquemment senties et profondes sur l'Art et la Vie, un fragment où l'auteur parle



DESSIN DE M. E. GUILLAUME.

avec une émotion poignante de ces Icares de l'Idée qui sacrifient leur famille, leur bonheur — la femme et l'enfant — à leur rêve.

« Dans la production de l'esprit, dit M. Dumas, c'est l'homme seul qui a enfanté, le hasard n'y est pour rien, et son enfant, issu non pas d'une sécrétion de son sang, mais de ce que l'âme contient de plus pur, la méditation, la volonté, la persévérance, la douleur quelquefois, sera un compagnon, un ami pour des milliers d'individus, pour l'humanité entière, le jour où celle-ci comprendra enfin tout ce qu'elle est appelée à comprendre.

« Voilà des créateurs divins qu'on appelle Moïse, Mahomet, Colomb, Galilée, Michel-Ange, Molière, Pascal, Montaigne, Mozart, Voltaire, Newton! Quelle émotion comparable à celle que leur cause l'enfantement par l'esprit peut apporter à ces hommes la mise au monde d'un petit être vagissant et mortel, que le dernier des portefaix engendre aussi bien qu'eux? Va-t-il se réduire à la famille, ce chercheur à qui le monde visible ne suffit pas? Va-t-il se concentrer dans l'adoration d'un atome, ce géant qui veut escalader le ciel, et déserter le royaume sans limite des idées pour le domaine étroit des sentiments? Non. Jésus lui-même a été forcé de choisir, et, pour prouver qu'il était Dieu, de n'être ni fils, ni époux, ni amant, ni père. Aussi a-t-il enfanté la plus grande idée connue! »

Cette page supérieure, M. W. Bouguereau l'a

DESSIN DE M. SOLON.

commentée dans un encadrement admirable, *Les Créateurs escaladant l'idéal escarpé,* dessin d'un symbolisme puissant, qui rappelle Overbeeck.

Je noterai encore la page exquise où Jarolav Cermak, le peintre des brunes Monténégrines, groupe d'adorables enfants sortant des choux, — fleurs vivantes, naissant d'un jardin ; et l'*Officier sentimental,* de M. Protais, bien campé, bien français ; et *le bas de page,* de M. Feyen Perrin ; et les dessins de M. Gustave Brion ; et encore un élégant *Intérieur,* de Veyrassat, le peintre des chevaux et des chemins de halage ; et encore et toujours — car ce volume ressemble à un *Livret* — une figurine demi-nue et toute rose de M. Chaplin, un dessin de M. G. Jundt, des croquis de M. Lorentz, qui est un esprit original, et de M. L'Épine (Quatrelles), qui a un joli brin de plume au bout de son crayon ; *Une Dévote,* de M. Tissot, avec sa robe d'un vert passé, désagréable, mais vivante ; et un adorable dessin, le *Boulevard devant Tortoni,* de M. Édouard Detaille, alors à ses débuts et déjà magistral, paysage parisien, d'une finesse, d'un esprit, d'une vivacité et d'une vérité charmantes, avec le sergent de ville au coin du trottoir, le cocher endormi sur son siège, un guide (uniforme hors de saison, comme la flûte de Champagne du *Souper* de M. Vibert), un guide donc traversant la chaussée, et des modes d'autrefois, dessin précieux, comme valeur artistique et documentaire, très amusant dans son archéologie mondaine.

Le Cimetière, de M. Victor Giraud, *Le Retour du duel,* du même, encres de Chine saisissantes, avec le paysage désolé, les arbres dénudés, d'un sentiment si poétique, d'une exécution si délicate et si bien à l'effet, que la *Gazette* n'a pu résister au plaisir de les graver toutes deux. Les *Vues* de Rome, de Milan, de Venise, de Florence, de M. Anastasi, au nombre de dix ou douze, d'un coloris gai, font ressembler les feuillets qu'elles encadrent aux pages d'un missel de *high life.* Charles Garnier, avant l'Opéra (1868), comme Detaille avant ses aquarelles anglaises, signe une ornementation pompéienne courant le long de la marge, avec des teintes d'un brun rouge, et se reliant à des brindilles de lierre, soutenant ce chiffre au haut de la page : A. D.

M. Ginain a mis là, j'allais dire a *exposé,* le *Port de Naples,* une vue des Champs-Élysées, puis un vestibule pompéien tout à fait aimable. Le cul-de-lampe — un cerf blessé — de M. T. Chauvel, le graveur ; l'aquarelle de Clairin ; la *Consultation* et le *Clémenceau copiant le* Moïse *de Michel-Ange,* par M. Fichel ; une *Iza jouant avec le couteau à papier,* de M. Jules Masse, très joliment perfide, toutes ces choses vraiment exquises n'effacent point cependant la page de Fortuny, ce jardin feuillu, luxuriant, avec un torse antique aperçu à travers les branches, mer-

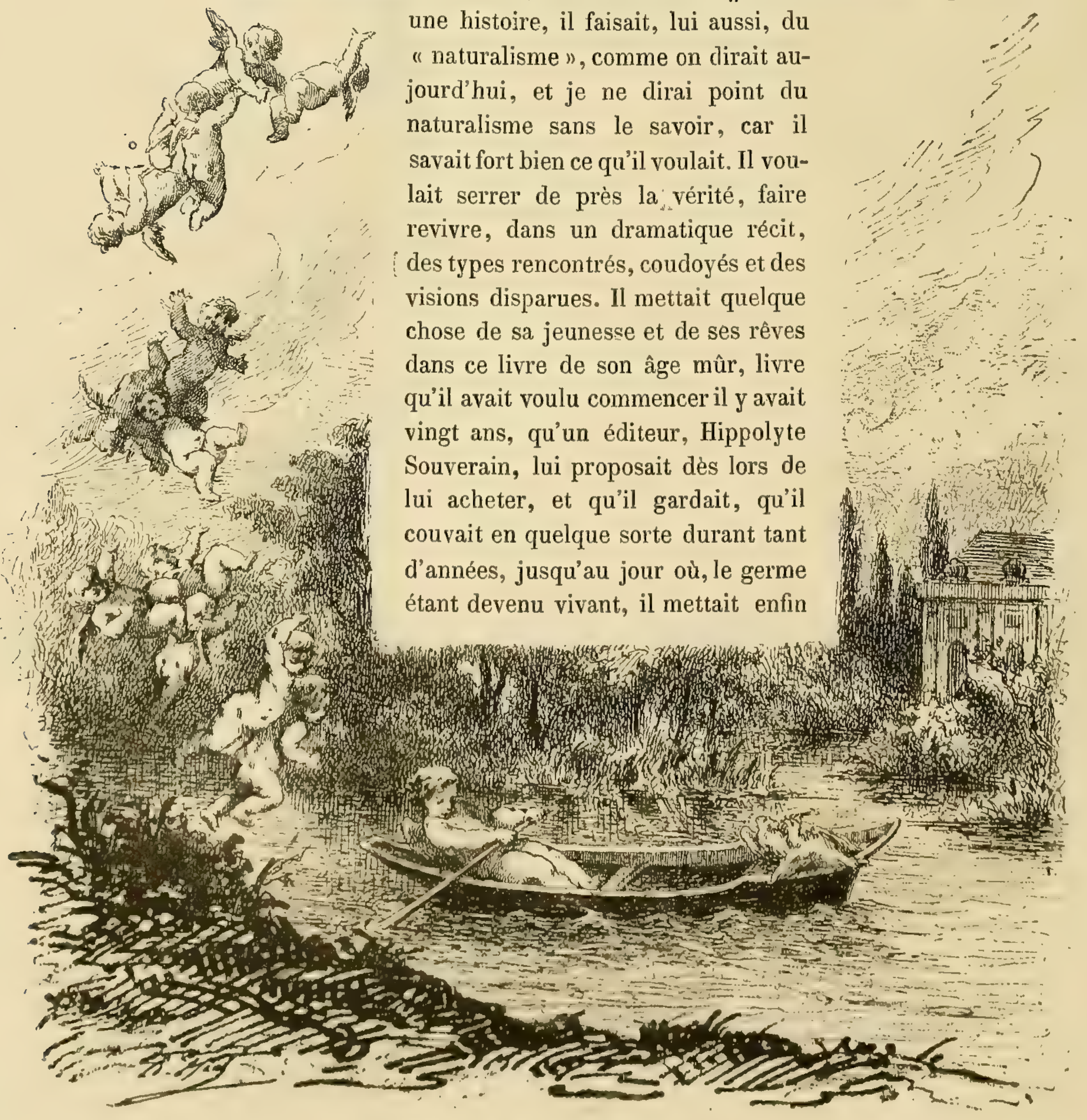
veilleux dessin où les traits de plume communiquent à la feuille de papier de Hollande le papillotement même des feuilles d'arbre. C'est la vue du jardin de Fortuny à Rome. M. Dumas, voyageant en Italie, alla voir l'auteur du *Mariage à la vicaria,* lui demanda ce dessin, et Fortuny lui dessina ses arbres et son *antique.*

M. Gustave Doré a représenté la scène du dénouement, la scène du meurtre, et M. Gérôme a dessiné, presque à la fin du livre, Clémenceau accablé, terrible, en chemise, — semblable à un Arabe, — arrivant, prêt à tuer, devant Iza endormie, le bras hors du lit et le sein nu. Ce précieux dessin termine à peu près le volume. L'*Allégorie* finale, de M. Le Poittevin, vient après.

Je ne sais rien de plus curieux et de plus attirant. J'ai passé devant ces dessins des heures charmées. Il y aurait maintenant à comparer l'esprit du texte à celui des illustrations, à montrer comment les maîtres de ce temps ont compris et exprimé l'accent vigoureusement moderne, puissamment original, de ce peintre de la vérité qui s'appelle Alexandre Dumas fils. Le roman, dit-on, s'est transformé depuis un petit nombre d'années. On voudrait réduire à une simple constatation d'un fait, à une pure diagnostication médicale, un genre où toutes les facultés humaines, l'imagination, la satire, l'investigation psychologique aussi bien que l'invention cérébrale, peuvent, au contraire, s'exercer en toute liberté. Sans nul



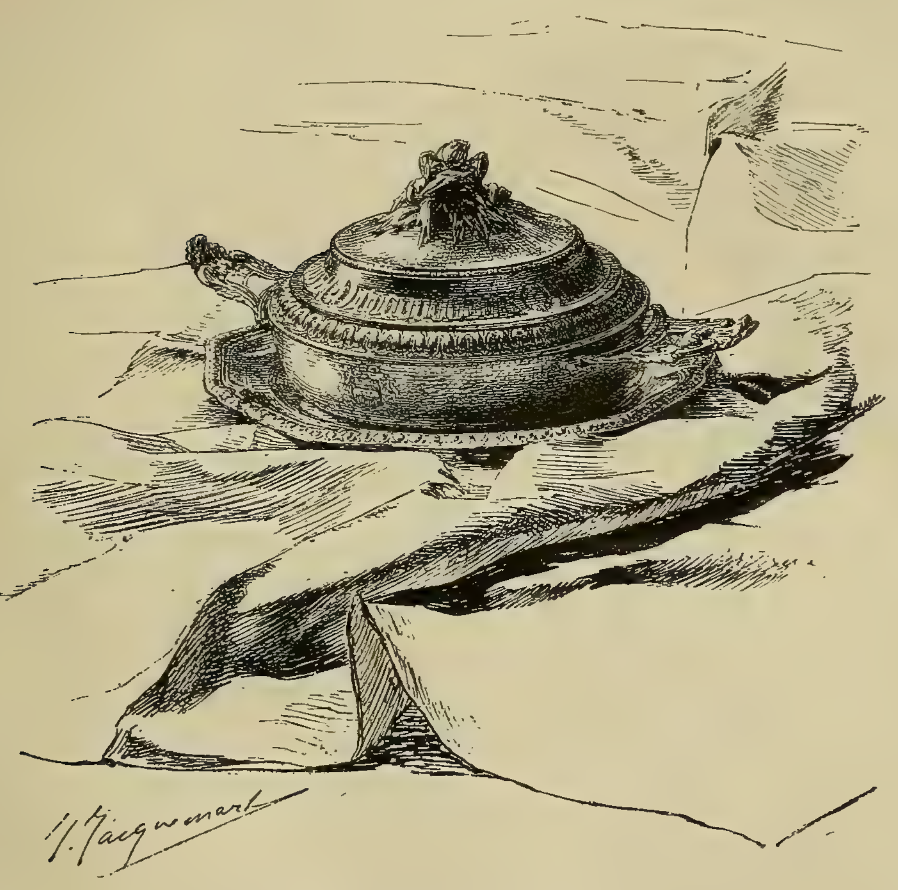
doute, dans cet art spécial du roman qui prend pour but l'étude de l'homme, la vérité vraie, vécue et vivante, est la grande force, la grande vertu, dans le sens latin. Mais l'ardent amour de la vérité, de cette *âpre vérité* dont parle Stendhal, n'est pas seulement une passion contemporaine. Tous les peintres de la nature humaine, depuis Cervantes jusqu'à Lesage, depuis l'abbé Prévost jusqu'à Balzac, sans compter Shakespeare, ce fantaisiste de génie qui fut et reste le grand assembleur de « documents humains »; tous les penseurs en ont été comme possédés, et lorsque M. Dumas fils retrouvait, dans ses propres sensations et dans ses souvenirs, ce roman de l'*Affaire Clémenceau,* qui est une histoire, il faisait, lui aussi, du « naturalisme », comme on dirait aujourd'hui, et je ne dirai point du naturalisme sans le savoir, car il savait fort bien ce qu'il voulait. Il voulait serrer de près la vérité, faire revivre, dans un dramatique récit, des types rencontrés, coudoyés et des visions disparues. Il mettait quelque chose de sa jeunesse et de ses rêves dans ce livre de son âge mûr, livre qu'il avait voulu commencer il y avait vingt ans, qu'un éditeur, Hippolyte Souverain, lui proposait dès lors de lui acheter, et qu'il gardait, qu'il couvait en quelque sorte durant tant d'années, jusqu'au jour où, le germe étant devenu vivant, il mettait enfin



DESSIN DE M. ED. HÉDOUIN.

son œuvre au monde; œuvre sincère et douée de cette étrange existence littéraire, — souvent plus vivante que l'existence littérale, si je puis dire, — qui communique de sa fièvre et de sa réalité aux œuvres mêmes des artistes qui se sont chargés de l'illustrer.

Oui, c'est d'une impression ressentie, d'une passion éprouvée, qu'est



DESSIN DE M. JULES JACQUEMART.

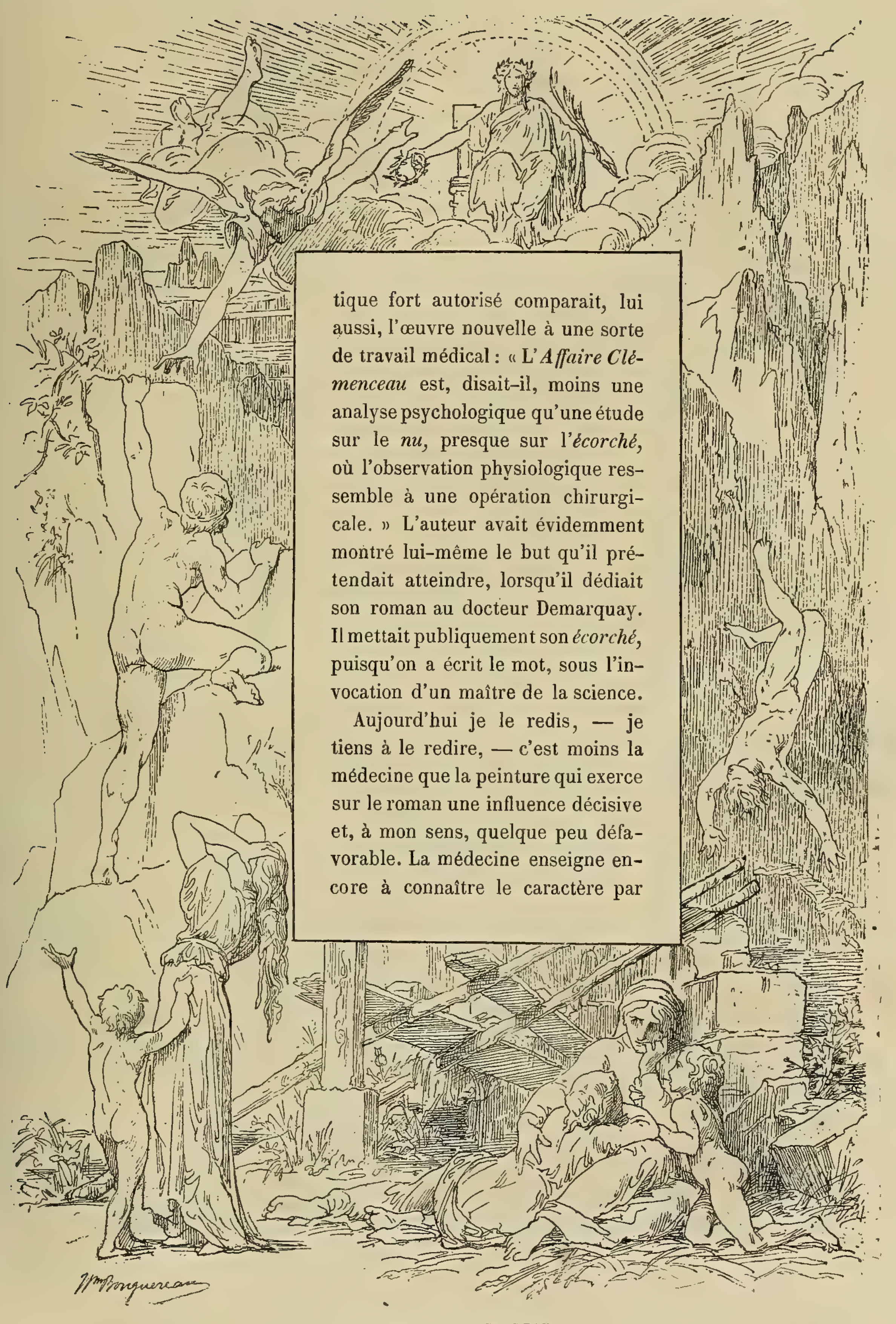
née cette *Affaire Clémenceau*, comme naissent d'ailleurs toutes les œuvres vraiment fortes et vivantes. « La meilleure partie du génie se compose de souvenir », a dit Gœthe. Et, en le racontant, en le dramatisant, ce *souvenir*, Alexandre Dumas fils ne s'est pas inquiété d'ajouter une consultation médicale ou une enquête judiciaire à ce que les écrivains d'aujourd'hui appellent ambitieusement la grande enquête sociale du roman. Il a été ému, et il a voulu émouvoir; et j'ajoute qu'en se fixant ce seul but, il a touché, lui aussi, à deux questions sociales, celle

de l'hérédité dans Iza et celle du divorce dans le cas de ce mari outragé contraint de se faire justice lui-même.

Et quel roman pittoresque il a signé en écrivant ce roman intime! On le voit par tous les *motifs* que les artistes y ont rencontrés. Arrêtons-nous à ce propos un moment sur cette question : De l'influence que peuvent avoir les artistes sur les écrivains et réciproquement. Les romanciers aujourd'hui imitent un peu trop les peintres. C'est leur faiblesse et leur défaut. Je conçois assez facilement que le romancier suive de près le médecin. Il y a dans la physiologie maintes ressources pour les psychologues ; je dirais volontiers que les deux sciences sont parallèles, si le roman, avant d'être une science, n'était pas un art. Mais il est évident que, sans faire du roman une clinique, on se peut inspirer des recherches et des observations de la médecine. J'imagine bien qu'on trouverait, par exemple, plus d'un roman dans l'étude serrée des phénomènes de nervosisme que le docteur Charcot combat à la Salpêtrière. Il n'est point permis aujourd'hui à un romancier de ne pas ressembler quelque peu à un prosecteur, quoique, à dire vrai, l'auteur d'*Adolphe* et celui de *Paul et Virginie* se soient parfaitement passés de scalpel. Mais les façons de comprendre certains genres littéraires varient avec les époques, et ce n'est pas d'hier que Sainte-Beuve s'écriait, en parlant de deux ou trois romanciers alors à leur début et maintenant passés maîtres : « O anatomistes, je vous retrouve partout! »

Lors de la publication du roman de M. Dumas fils, un cri-

DESSIN DE M. G. BOULANGER.



tique fort autorisé comparait, lui aussi, l'œuvre nouvelle à une sorte de travail médical : « L'*Affaire Clémenceau* est, disait-il, moins une analyse psychologique qu'une étude sur le *nu,* presque sur l'*écorché,* où l'observation physiologique ressemble à une opération chirurgicale. » L'auteur avait évidemment montré lui-même le but qu'il prétendait atteindre, lorsqu'il dédiait son roman au docteur Demarquay. Il mettait publiquement son *écorché,* puisqu'on a écrit le mot, sous l'invocation d'un maître de la science.

Aujourd'hui je le redis, — je tiens à le redire, — c'est moins la médecine que la peinture qui exerce sur le roman une influence décisive et, à mon sens, quelque peu défavorable. La médecine enseigne encore à connaître le caractère par

DESSIN DE M. BOUGUEREAU.

l'étude du tempérament; la peinture habitue le romancier à ne voir que l'extérieur et le costume, les attitudes de ses personnages. Grâce à l'entraînement visiblement exercé par les peintres sur les littérateurs, le roman commence à n'être plus qu'une sorte d'exercice de style, où le *morceau* bien enlevé d'une plume pittoresque — ou picturale — joue autant et plus de rôle, tient plus de place que l'analyse d'un caractère. Nos romanciers, à la longue, finiraient ainsi par n'être plus que des paysagistes ou des peintres de nature morte, — les *choses*, comme ils disent volontiers, passant avant les personnages mêmes dans leurs préoccupations artistiques.

C'est se faire une idée fausse de la littérature du roman que de lui donner pour but la peinture des objets, au lieu de l'analyse des sentiments. Jules Dupré, qui est un esthéticien aussi remarquable qu'un exécutant prodigieux, disait très souvent à Balzac, fort préoccupé, lui aussi, d'habiller ses personnages et de meubler leurs entours : « Mon cher Balzac, ne vous mêlez point de faire le métier des peintres. » C'est Théophile Gautier, un peintre dévoyé, en somme, rapin de second ordre mais littérateur de grande race, qui a interverti les deux arts et pris une palette pour encrier; puis les disciples sont venus, qui ont renchéri sur les procédés du maître, et nous assistons aujourd'hui à un étrange spectacle, à une sorte de confusion des langues, la plume devenant un pinceau, et un livre passant pour bien écrit lorsqu'il est non point profondément pensé, mais admirablement peint.

Et si jamais l'occasion de faire de semblables remarques a été bonne, c'est bien, je pense, à propos d'un livre où les peintres se font, — comme ils doivent l'être, — non les inspirateurs, mais les serviteurs et les traducteurs du romancier. Aujourd'hui l'impressionnisme et le naturalisme semblent, au contraire, se confondre. Il est assez piquant, d'ailleurs, de constater que cet impressionnisme en peinture, qui se vante de représenter tout justement les mêmes tendances que le naturalisme en littérature, procède exactement par des moyens opposés. C'est, en effet, l'esquisse, la tache, l'inachevé, qui sont la marque même de l'impressionnisme, et c'est, par contre, l'empâtement, le surchargé, le pourléché dans la description, qui caractérisent le naturalisme. On trouverait avec facilité l'explication de cet apparent paradoxe : en peinture, l'esquisse est la chose facile, et, en littérature, la chose facile, c'est la photographie. Un grand écrivain procède par larges coups d'aile ou par violents coups d'ongle, comme on voudra; il rend sa pensée d'un seul mot. Lorsque Saint-Simon écrit que les livres de M. de Meaux *dévorent* ceux de M. de Cambrai, il n'a pas besoin de nombreuses pages ni d'une



considérable succession d'adjectifs pour expliquer la supériorité de la force de Bossuet sur le charme de Fénelon. Un seul verbe, et tout est dit. La description à outrance est, au contraire, le défaut des écrivains qui ne savent ou ne peuvent point résumer leur pensée dans une seule image. Où il semble y avoir robustesse, il y a faiblesse. La pléthore n'est pas de la vigueur.

Il paraît que ce pauvre Edmond Duranty voulait écrire, au moment où il mourut, une étude spéciale sur la *description dans le roman*. Il en eût fait, je pense, ressortir les inconvénients, lui qui n'en abusait point. De toute évidence, ces éternels empâtements lasseront le public, et il y aura, j'en suis certain, une réaction au profit de la netteté, de

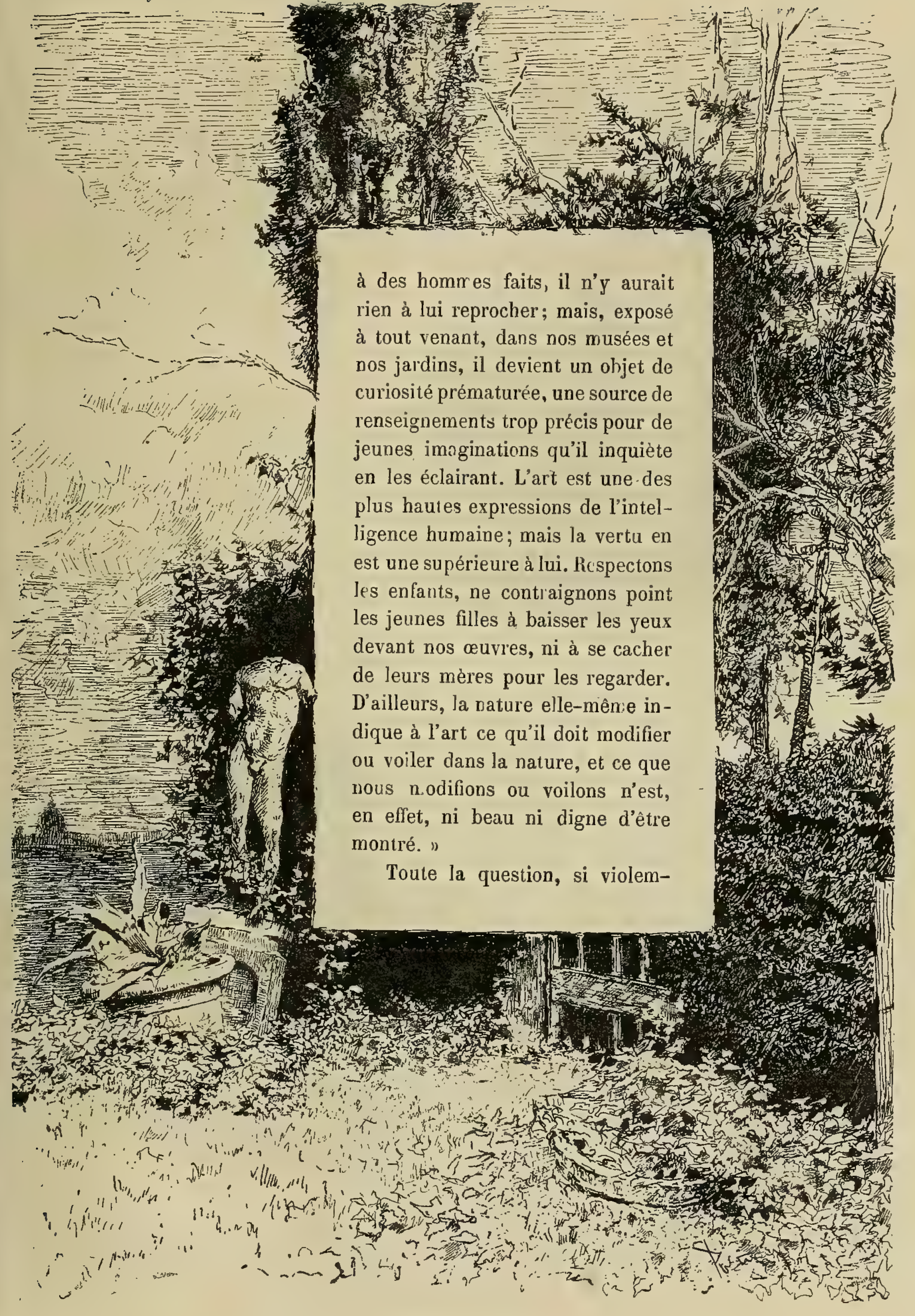
DESSIN DE CERMAK.

la concision, de la phrase nerveuse, vraiment solide et vraiment française, dans la manière incisive de Voltaire. Lorsque Dumas fils décrit, dans l'*Affaire Clémenceau,* la mère d'Iza, cette Médicis bourgeoise, ridicule dans son costume de carnaval, « mettant des galoches, retroussant sa robe à queue, montrant ses jambes massives, des bas de gros tricot et des bottines de satin élimées par le temps », il n'a pas besoin de s'étaler largement sur le portrait ; en quelques touches décisives, la figure est enlevée et le type inoubliable. Le style du bon romancier doit être beaucoup plus celui d'un homme qui sent ce qu'il dit que celui d'un virtuose qui écrit artistiquement. Qu'un Mérimée nous arrive, le public, lassé de la description à outrance, est tout prêt à l'applaudir.

On se laisserait entraîner, d'ailleurs, à bien des digressions, si l'on voulait énumérer toutes les réflexions que font naître la lecture et la *vue* d'un tel livre, aussi curieusement et librement illustré ! La fameuse et éternelle question de la moralité dans l'art, de la limite permise au peintre de mœurs, est, sans aller plus loin, de celles qu'un semblable roman amène tout aussitôt à l'esprit. Mais l'auteur lui-même a répondu d'avance, lorsqu'il fait dire dans une des pages les plus caressées de son œuvre et par son héros :

« Je choisissais d'instinct mes sujets dans les légendes pudiques. J'ai eu et j'aurais toujours, si j'étais encore quelque chose, l'admiration du Nu ; je crois que c'est l'art par excellence, le plus noble et le plus grand ; mais c'est en même temps le plus dangereux. S'il ne se révélait qu'à des gens de goût ou même

DESSIN DE M. L'ÉPINE.

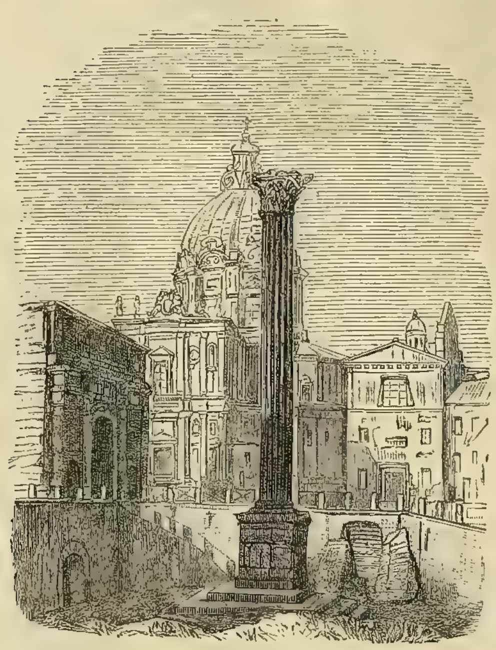


à des hommes faits, il n'y aurait rien à lui reprocher; mais, exposé à tout venant, dans nos musées et nos jardins, il devient un objet de curiosité prématurée, une source de renseignements trop précis pour de jeunes imaginations qu'il inquiète en les éclairant. L'art est une des plus hautes expressions de l'intelligence humaine; mais la vertu en est une supérieure à lui. Respectons les enfants, ne contraignons point les jeunes filles à baisser les yeux devant nos œuvres, ni à se cacher de leurs mères pour les regarder. D'ailleurs, la nature elle-même indique à l'art ce qu'il doit modifier ou voiler dans la nature, et ce que nous modifions ou voilons n'est, en effet, ni beau ni digne d'être montré. »

Toute la question, si violem-

DESSIN DE FORTUNY.

ment débattue encore aujourd'hui, est là. Il est des limites où les plus osés s'arrêtent. Il est des conventions que sont forcés de subir ceux-là mêmes qui se vantent de briser toutes les règles et de secouer toutes les conventions. « Nature, tu es ma déesse! » s'écrie Shakspeare, et il a raison. *Thou, nature, are my goddess!* Mais cette divinité même a des instants où elle s'enfuit vers les saules, non comme Galatée, mais, tout au contraire, pour ne pas être vue. On ne peut tout peindre, on ne peut tout dire. L'art, c'est le choix, et ce sont précisément les qualités plus ou moins admirables déployées dans ces choix qui font les artistes plus ou moins grands.

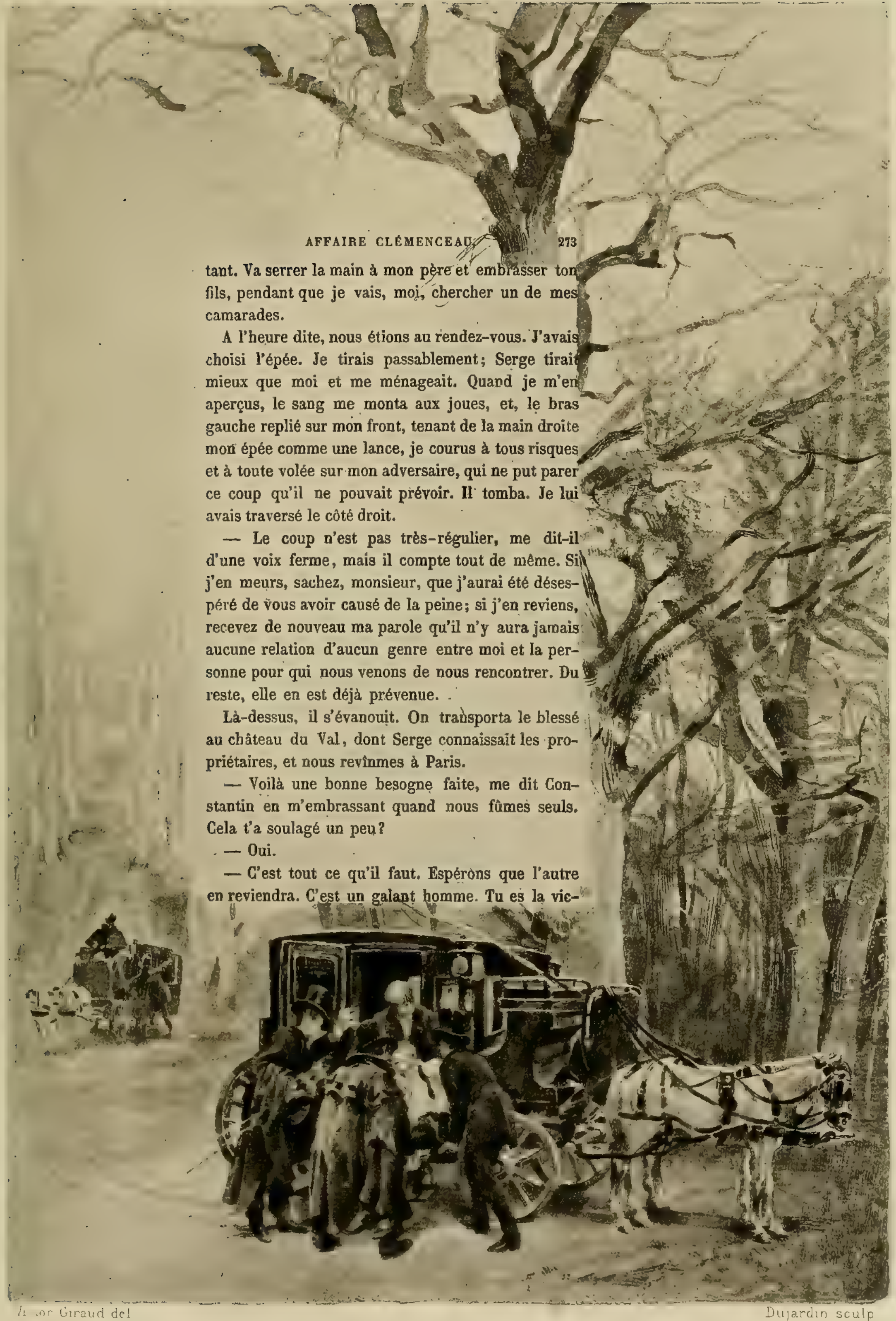


DESSIN DE M. BALLU.

Et, à ce strict et unique point de vue, n'est-il pas intéressant de voir, dans l'*illustration* de cette *Affaire Clémenceau*, l'auteur imposant, en quelque sorte, sa manière propre de sentir et de voir à des tempéraments aussi divers que tous ceux de ces maîtres qui se donnent comme rendez-vous sur les marges de son livre? Tous deviennent, en effet, vivants, et, n'ayant d'autre but que de produire une œuvre cursive, il est vrai, mais achevée, qui les satisfasse eux-mêmes, ils sont parfaits; ils se dégagent subitement de la tradition imposée, de leur point de vue personnel même; ils montrent à la fois, dans ces croquis ainsi jetés, plus de fantaisie et plus de vérité que partout ailleurs. Ils ne s'inquiètent ni de la vente ni du succès; ils veulent simplement faire original et faire bien. De là cette exquise liberté de leur allure, cet élan, cette curiosité, ce



DESSIN DE M. BALLU.



tant. Va serrer la main à mon père et embrasser ton fils, pendant que je vais, moi, chercher un de mes camarades.

A l'heure dite, nous étions au rendez-vous. J'avais choisi l'épée. Je tirais passablement; Serge tirait mieux que moi et me ménageait. Quand je m'en aperçus, le sang me monta aux joues, et, le bras gauche replié sur mon front, tenant de la main droite mon épée comme une lance, je courus à tous risques et à toute volée sur mon adversaire, qui ne put parer ce coup qu'il ne pouvait prévoir. Il tomba. Je lui avais traversé le côté droit.

— Le coup n'est pas très-régulier, me dit-il d'une voix ferme, mais il compte tout de même. Si j'en meurs, sachez, monsieur, que j'aurai été désespéré de vous avoir causé de la peine; si j'en reviens, recevez de nouveau ma parole qu'il n'y aura jamais aucune relation d'aucun genre entre moi et la personne pour qui nous venons de nous rencontrer. Du reste, elle en est déjà prévenue.

Là-dessus, il s'évanouit. On transporta le blessé au château du Val, dont Serge connaissait les propriétaires, et nous revînmes à Paris.

— Voilà une bonne besogne faite, me dit Constantin en m'embrassant quand nous fûmes seuls. Cela t'a soulagé un peu?

— Oui.

— C'est tout ce qu'il faut. Espérons que l'autre en reviendra. C'est un galant homme. Tu es la vic-

Victor Giraud del — Dujardin sculp

LE DUEL

(Scène de l'Affaire Clémenceau)

Gazette des Beaux Arts — J. Eudes imp.

charme de leur talent d'*imagiers*. Ils sont tout aussitôt — même les plus académiques — attirants, inspirés, *modernes*, dans le sens complet du terme. En un mot, ils vivent. Et c'est bien ce qui montre, une fois de plus, que, pour avoir la vie, en art, il faut avoir toute la liberté de son propre tempérament et donner sa note personnelle dans la plénitude de sa vigueur. L'*art* une fois trouvé, comme tout récemment me disait un peintre, cet art particulier qui répond à notre nature, à nos sensations propres, aux impressions enfin que reçoit notre intellect, il faut l'exprimer librement, comme l'ont précisément fait, en ce livre unique, les hommes d'un talent si rare dont nous venons d'énumérer et les noms et les œuvres.

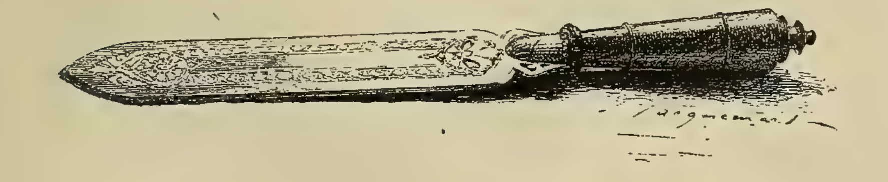


DESSIN DE M. CHAUVEL.

On ne travaille bien que pour soi. Ce Saint-Simon que je citais tout à l'heure, cet amer et terrible censeur, est d'autant plus vrai et puissamment porté à tout dire, qu'il s'inquiète moins de la *galerie*. Là non plus, dans cette *Affaire Clémenceau*, les artistes ne se sont pas inquiétés de la galerie ni du public. Ils n'ont voulu, je le répète, que se contenter eux-mêmes et contenter le fin amateur d'art et l'écrivain illustre dont ils ornaient le livre. De là, encore un coup, l'accent original, la saveur extraordinaire de leurs dessins ou de leurs aquarelles.

Qui sait? il suffirait peut-être que nos peintres ne s'inquiétassent jamais ni de la foule, ni de la vente, ni du Salon, ni des critiques, pour toujours produire des chefs-d'œuvre, de ces chefs-d'œuvre dont est rempli un livre que nous avons tout à l'heure appelé « *un missel mondain* ».

JULES CLARETIE.





EUGÈNE FROMENTIN

PEINTRE ET ÉCRIVAIN

(SIXIÈME ARTICLE [1])

VI

Nous avons suivi l'œuvre peinte; abordons maintenant l'œuvre écrite.

Je ne dirai pas que je me sens plus à l'aise en abordant l'écrivain, mais certainement la tâche m'est plus facile. Fromentin a été maître de sa plume beaucoup plus tôt que de son pinceau et presque sans tâtonnements, — du moins sa période d'apprentissage a été celle même de ses études classiques, — ses aptitudes littéraires extrêmement rares l'ayant servi à ce point qu'il n'a presque pas eu besoin de chercher ni sa voie ni sa manière. Ici Fromentin se montre sur son véritable terrain. On sent qu'il y est dans une bonne assiette.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XVII, p. 401, t. XVIII, p. 84, t. XIX, p. 240, t. XX, p. 281, et t. XXI, p. 50.

Sa plume n'a pas connu les incertitudes, les timidités, les patientes recherches, les luttes souvent douloureuses dont il a eu à souffrir dans un autre domaine. Les quatre volumes qu'il a écrits sont certainement ciselés avec amour, avec raffinement même, mais ils sont parfaitement voulus, et nulle part on ne sent l'inquiétude. Son talent d'écrivain est en somme d'une nature plus ferme, plus homogène, d'un métal plus résistant que son talent de peintre. Qu'on ne se méprenne pas, à cette observation, sur ma pensée. Je ne veux diminuer en rien l'éloge que j'ai fait de l'artiste, je désire seulement marquer par comparaison un plus haut degré d'estime pour ce qui est sorti de la main du littérateur.

La première vocation de Fromentin a été, nous l'avons vu, toute littéraire, et, quoique la peinture ait fini par l'absorber entièrement et lui ait donné fortune et honneurs, celle-là a continué de dominer sa vie. Bien plus, l'écrivain a été en quelque sorte servi, complété et développé par le peintre. C'est un bonheur dont il serait difficile de citer un autre exemple. Toutes les études, toutes les conquêtes du second ont apporté au premier des ressources nouvelles, un surcroît de talent, de vigueur, de finesse, de précision, d'acuité sensitive, et surtout lui ont donné cette netteté de perception pittoresque que nul n'a encore possédée dans la littérature au même degré.

Il est essentiel de préciser le cas particulier de cette alliance de deux arts. On risquerait de mal juger l'auteur d'*Un Été dans le Sahara*, si l'on oubliait qu'il écrivit dans son atelier, c'est-à-dire dans une atmosphère toute spéciale. Le peintre, au contraire, semble avoir beaucoup moins gagné au voisinage de l'écrivain.

Je ne reviendrai pas sur les commencements littéraires de Fromentin. J'ai dit ce que j'en voulais dire. J'ai indiqué rapidement ses premiers essais dans une feuille de province; j'ai remarqué que la poésie, sa muse tout d'abord préférée, l'avait conduit par d'excellents chemins à la prose sévère et fine du *Sahara*. Il serait certainement curieux de fouiller dans ces *juvenilia*. J'ai publié ici même, dans le numéro d'avril 1877, la plus importante de ses pièces de poésie inédites[1]. Elle suffit à témoigner de la précocité de ses talents littéraires.

Nous arrivons d'un bond au coup d'éclat qui est resté son chef-d'œuvre, au petit volume intitulé *Un Été dans le Sahara* et publié d'abord dans la *Revue de Paris*.

1. *Un mot sur l'art contemporain*, poésie inédite d'Eugène Fromentin (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 382).

Fromentin était alors parfaitement inconnu comme écrivain et à peine connu comme peintre. Le petit groupe du tout Paris dilettante et délicat dont l'opinion en ces temps civilisés suffisait à élever ou à abaisser les réputations ne lui marchanda ni l'éloge ni le succès. Dès les premières lignes la cause était gagnée auprès des arbitres de la critique; et parmi ceux-ci il en est deux qui ouvrirent le feu avec une chaleur irrésistible : George Sand et Sainte-Beuve. Il n'en fallait certes pas plus pour assurer la fortune littéraire de Fromentin. Michel Lévy accourait pour lui demander d'éditer les articles de la *Revue de Paris* en volume, et les portes rébarbatives de la *Revue des Deux Mondes* s'ouvraient devant lui.

De ce moment date un vif courant de sympathie entre le critique, le romancier et le peintre. Entre George Sand et Fromentin, le volume du *Sahara* devint même l'assise d'une amitié inaltérable, très franche de part et d'autre, très fructueuse pour Fromentin, qui y puisa de grands encouragements et de francs conseils. Ces deux esprits éminents s'étaient rencontrés dans les régions les plus sereines de leur idéal, dans le culte enthousiaste de la nature. Rien ne rapproche comme l'admiration, comme la communauté de sentiment, et certes peu de gens ont écouté avec autant de passion, entendu avec plus de finesse, traduit avec un plus vif souci d'exactitude les langages de la nature. Chez eux la compréhension de la nature devient un sixième sens. La plus grande force du talent de l'auteur de la *Mare au Diable*, comme de celui de l'auteur du *Sahara*, est dans cette exquise sensibilité naturaliste. Il est impossible de ne point vibrer avec eux. Je ne sais plus qui — c'est Théodore de Banville, je crois — divisait les hommes en deux classes : les *lumineux* et les *réfractaires*. George Sand et Fromentin sont des lumineux par excellence. Des sensations chaudes, vives, continuellement variées et mouvantes comme la nature, des étincelles éclatantes, sortes de molécules animées, émanations des choses elles-mêmes, courent sous leur plume comme un frisson et donnent à leurs descriptions, à leurs impressions une netteté incroyable. George Sand, ardente disciple de Jean-Jacques, a plus de tendresse et d'émotion; Fromentin, plus novateur dans ses procédés, est aussi beaucoup plus peintre, c'est-à-dire plus exact, plus minutieux, plus plastique, surtout plus concentré; mais le talent est égal chez les deux.

Sous les dehors d'une composition très simple, presque modeste, le *Sahara* est une œuvre d'art absolument accomplie. Je n'ai pas à en faire l'apologie auprès des peintres qui, par métier, sont habitués à exercer leur œil dans l'étude des accents précis de la nature. Quant aux littéra-

teurs qui savent goûter les qualités mères de la langue française, qui, en gens du métier, jouissent de la mise en œuvre pour elle-même, ils n'hésiteront point à ranger *Un Été dans le Sahara* parmi les bijoux les plus rares de notre écrin littéraire. Pourquoi ne le dirais-je pas comme je le pense? je tiens ce petit volume pour le chef-d'œuvre de la littérature pittoresque. Lisez lentement, en curieux, en gourmet, en paysagiste, ces pages d'une netteté si parfaite, d'un coloris si éclatant et si juste tout à la fois; étudiez ces tableaux d'un contour si ferme, d'un dessin si creusé; puis, après avoir lu, fermez les yeux, et pensez à la note particulière, vue en peintre, que l'écrivain a voulu rendre, et avouez en conscience que rien dans le même genre n'a été écrit d'aussi étroitement serré sur le vrai. Ainsi que le faisait très justement ressortir M. Émile Montégut dans la *Revue des Deux Mondes*, de la première jusqu'à la dernière ligne du *Sahara*, il est impossible de relever ni une expression vague, ni une épithète faible, ni un mot abstrait. Pour la propriété et la justesse des termes, ajoute celui-ci, Fromentin est sans égal. C'est, en effet, sa grande originalité. Prenez un fragment du Sahara, par exemple celui où le plein été des régions sahariennes apparaît dans une sorte de vision éblouissante, où le soleil sans nuages luit d'une ardeur implacable (juin, plein midi, 1853), comparez-le à telle page que vous voudrez des volumes de voyages de Théophile Gautier, bien pittoresques et bien étincelants de coloris cependant, et dites si l'art de Fromentin, art attentif et net dont l'énergie d'observation s'est décuplée dans le métier de peintre, ne l'emporte pas de beaucoup. A ce point de vue spécial, le talent de Gautier, dont j'admire d'ailleurs autant que personne la sève, la flexibilité, la richesse sonore et la merveilleuse imagination poétique, reste très inférieur à celui de l'auteur du *Sahara* et du *Sahel*.

Les morceaux d'une venue irréprochable abondent dans ces deux volumes. Il y en a plus et de plus saillants peut-être, de plus achevés comme tableaux, dans le second; mais le *Sahara* conserve un prix plus rare à mes yeux. Arrivé le premier, il a en quelque sorte plus de vivacité d'impressions, plus de jeunesse, plus de naïveté et aussi plus d'unité. Le *Sahel*, paru deux ans après, et comme engendré par le succès de son aîné, est une œuvre plus voulue, plus soulignée. Les littérateurs la préféreront, et George Sand avait pour elle une prédilection marquée; les peintres tiendront pour le *Sahara*, et je suis avec eux.

Le *Sahara*, c'est l'été africain avec ses violences de lumière et de couleur, ses calmes implacables, ses mornes accablements, ses rudesses et ses poésies étranges; le *Sahel*, c'est l'Algérie riante et verdoyante, ce sont les ciels changeants et vaporeux, les tons variés, les accidents de

lumière, les montagnes arcadiennes, les horizons enveloppés et fuyants.

Le *Sahel* est le journal d'un séjour d'une année fait à Alger et dans ses environs, c'est-à-dire dans toute cette région privilégiée qui s'étend en triangle entre la plaine de la Mitidja et la mer. La note tendre y vibre plus souvent que dans le *Sahara*, l'émotion des choses douces y naît avec une tranquillité heureuse dans la pénombre d'un demi-jour transparent, les gammes fraîches et délicates s'y multiplient, et l'on y sent comme un souffle printanier et jeune; toutes les nuances du coloris y sont employées avec un art prodigieux. Dans le laisser aller apparent du canevas, il y a une mise en scène savante; les récits, les tableaux, les images, — ces images parlantes des choses dont Fromentin se sert pour éveiller dans l'esprit de longues et délicieuses rêveries, — ces mille riens de la vie contemplative qui, dans ces pays du soleil, ont tant de charme, se déroulent, s'enchaînent, jaillissent en feux imprévus ou s'éteignent dans un vague murmure et captivent l'attention sans jamais la lasser. La monotonie même de certains aspects, le retour de certaines pensées, la fréquence de certaines impressions deviennent un attrait de plus. L'intérêt ne languit pas un instant; il aura même sur certaines natures plus d'action que le roman le plus émouvant, par ce pouvoir magique qu'a l'auteur de nous faire vivre, penser et voir avec lui. Il n'y a pas jusqu'à cette étrange figure d'Haoua, réelle ou inventée, peu importe, qui ne vienne heureusement relever ce livre de voyage d'un léger et discret condiment romanesque. Elle fournit au pinceau de Fromentin des motifs d'une grâce exquise; elle traverse l'œuvre avec un sourire d'enfant, de petit animal avide de caresses et de sucreries, et, brusquement, sa mort tragique, dans l'étincellement d'une fantasia, la revêt d'une noble et poétique mélancolie. Ces curieuses figures épisodiques de Vandell et du fumeur Nâman ne sont-elles pas frappées comme des médailles? Il y a dans tout cela des qualités de composition qui, mises en saillie par les éloges de juges autorisés comme George Sand, ont certainement conduit Fromentin à écrire plus tard le roman de *Dominique*. Car, et c'est là peut-être ce qu'il importe surtout de faire ressortir, si le paysage est le fond de ses œuvres, l'homme n'y fait jamais défaut; bien mieux, il occupe constamment le premier plan.

Les deux volumes ont pour point de départ une suite de lettres écrites sur place à M. Armand Dumesnil; je dis pour point de départ, car, ainsi que Fromentin nous l'avoue lui-même dans la préface de la troisième édition, ils ont été écrits à tête reposée et de souvenir, comme ont été peints ses tableaux. Cette préface est très instructive à lire; elle livre bien des secrets du métier littéraire de Fromentin. Elle définit à

merveille ce qu'il a cherché, la nouveauté qu'il a tentée, non avec les procédés et les néologismes du romantisme, mais en classique, avec cette belle et pure langue française du vieux temps, qu'il trouve avec raison « étonnamment saine même en son fonds moyen et dans ses limites ordinaires, et inépuisable en ressources », sol excellent qui peut tout produire à la condition qu'on le creuse. Elle explique pourquoi Fromentin s'en est tenu de propos très arrêté à ces deux livres de voyage, malgré l'appas certain d'un nouveau succès. A vrai dire, les deux volumes forment un tout plein d'unité, et M. Plon a eu raison de les réunir dans une pagination suivie. Il convient, pour les bien goûter, de ne point les séparer l'un de l'autre.

C'est un grand privilège que de se présenter à la postérité avec un petit bagage de choix; c'est une chance de durée. L'histoire aime les sélections toutes faites, et, à valeur égale, elle accordera plus d'attention aux œuvres courtes et bien définies. A quoi tient l'immortalité qui couronne les noms d'un Longus, d'un Horace, d'un La Bruyère, d'un La Rochefoucault, et même d'un Bernardin de Saint-Pierre ou d'un Joseph de Maistre? A la perfection d'une seule œuvre, au poids d'un petit volume in-12. Tel est le cas de Fromentin, qui serait au même degré Fromentin pour l'avenir s'il n'avait produit ni *Dominique* ni les *Maîtres d'autrefois*.

J'ai dit que George Sand avait été à l'avant-garde, avec sa sincérité et sa cordialité habituelles, pour célébrer l'aurore du talent de Fromentin. Elle consacra, dans la *Presse*, un premier article au *Sahara*, en 1857, et un second (10 mai 1859) au *Sahel*, qui venait de paraître chez Michel Lévy. Il m'a paru piquant de les rechercher. L'applaudissement est sans détours. « On sent à chaque page de ce beau livre, dit l'illustre écrivain dans son deuxième article, que l'auteur est un vrai poète qui a vécu sa vie intérieure au milieu des scènes qui venaient s'y encadrer comme dans un miroir et qu'il a savourées profondément pour son compte avant de songer à les rendre. Peintre, car il est peintre, vous le savez, il a voyagé et vu en peintre.... sa forme est une des plus belles peintures que nous ayons jamais lues. » Elle rappelle ensuite la subtile et ingénieuse distinction de Fromentin entre *le voyageur qui peint* et *le peintre qui voyage*, et s'étonne que celui-ci ait pu être si bien en même temps l'un et l'autre. Puis elle compare l'un à l'autre les deux volumes : « Quoi que l'on dise et que l'on pense des régions méridionales, elles ont généralement pour caractères dominants la nudité, l'étendue et je ne sais quelle influence désolée qui écrase. Pour être senties à distance, elles ont besoin de passer à travers une forme riche et simple, et c'est grâce à

cette forme remarquable que M. Eugène Fromentin nous a fait comprendre l'accablante beauté du Sahara.

« Le Sahel, moins rigoureux et plus riant, lui a permis de charger sa palette de tons plus variés. C'est donc une nouvelle richesse de son talent qu'il nous révèle et qui le complète. A le voir si frappé, si rempli de la morne majesté du désert, on eût pu craindre de ne pas le retrouver assez sensible à la végétation, qui est la vie du paysage, et à l'activité, qui est la vie de l'homme. Il n'en est pas ainsi. Il ne s'est pas imposé une manière, son sujet ne l'a pas absorbé. Toujours maître de son individualité, on sent bien en lui la puissance d'une âme rêveuse et contemplative, mariée, pour ainsi dire, avec l'éternel spectacle de la nature. »

Les deux volumes comme les deux articles furent entre George Sand et Fromentin le point de départ, d'abord d'un très intéressant échange de lettres, puis d'une très solide amitié. Mis en possession de cette double correspondance par l'obligeance de M. Maurice Sand pour les lettres de Fromentin, et par celle de Mme Fromentin pour les lettres de George Sand, — qu'ils me permettent tous deux de leur adresser ici mes bien vifs remerciements, — je puis publier quelques-unes de ces pages inédites de l'auteur du *Sahara* et trouver dans les réponses de son illustre amie des témoignages de la plus franche sympathie. Ce sont certainement des lettres de haut prix, et je considère comme une rare bonne fortune de pouvoir les donner dans ce recueil. Les lettres de Fromentin à George Sand ont toute la délicatesse, le ton aristocratique, l'élégance de style qu'on pouvait attendre. Elles éclairent les côtés intimes de sa nature. Si elles paraissent parfois d'une tournure un peu recherchée, il ne faut pas oublier que la recherche de la forme marquait là une nuance de respect pour la femme et d'admiration pour son talent.

Saint-Maurice, 23 mars 1857.

Madame,

Je reçois avec confusion la lettre que vous avez bien voulu m'écrire. Me permettez-vous d'y répondre au moins par l'expression de ma vive reconnaissance? Il n'y a dans le sentiment que j'éprouve à m'entendre louer de la sorte et par vous, madame, rien que de très avouable : ce n'est ni de la modestie mal entendue ni de l'orgueil trop flatté. Je m'étonne seulement d'avoir fait quelque chose qui mérite de votre part un pareil accueil ; j'en suis profondément touché ; — et maintenant je serais désolé d'en rester là. Tous ces sentiments dont vous m'autorisez presque à vous entretenir, vous voudriez bien les comprendre, si j'avais l'honneur d'être connu de vous autrement que par ce petit livre qui vous donnerait à croire que je suis écrivain de profession, tandis que je ne l'ai été et ne pourrai jamais l'être que par hasard. Car, malheureusement,

je suis peintre; je dis malheureusement, en attendant que je l'aie plus honorablement prouvé.

Quoi qu'il arrive de moi, dans l'une ou l'autre de ces carrières, où probablement j'irai de l'une à l'autre, je garderai, madame, le souvenir de vos paroles, comme un aiguillon, non pour mon amour-propre, mais pour ma persévérance. Des encouragements comme les vôtres donneraient le désir de bien faire, même à ceux qui ne l'auraient jamais connu; et ce désir, je crois l'avoir à l'état de tourment.

Votre lettre, je ne sais pourquoi, madame, m'invite à des éclaircissements sur moi-même que je vous supplie d'excuser, si j'en abuse.

Et quant aux offres particulièrement obligeantes que vous voulez bien me faire, croyez, madame, que, si jamais je pouvais y répondre, en quelque lieu que l'occasion m'en fût donnée, ce serait avec un grand bonheur que je vous offrirais, avec l'expression nouvelle de ma gratitude, l'hommage ancien déjà de ma respectueuse admiration.

EUG. FROMENTIN.

A la lettre du 23 mars, Mme Sand répondait en termes d'une chaleur exhubérante :

Nohant, 27 mars 1857.

Monsieur,

Votre letttre me fait bien plaisir, parce que je suis contente de vous avoir fait plaisir, mais je n'ai pas fini. Je vous dois mon sentiment sur la seconde moitié du volume qui est encore plus belle que la première. La rencontre de la tribu est un chef-d'œuvre. C'est de la peinture de maître, et, bien qu'il n'y ait aucun événement dans ce voyage, on le fait avec vous avec la passion d'artiste que vous y mettez. Et une passion sage, toujours dans le vrai, dans le goût, dans le simple et le sincère. Je crois que vous ne vous doutez pas du talent que vous avez. Mais tant mieux, restez modeste, c'est-à-dire artiste vrai, et vous ferez encore mieux, si c'est possible. Vous avez dix fois plus en vous que Jacquemont, et peut-être, entre nous soit dit, que tous ceux qui écrivent en ce moment sur n'importe quoi. Je ne sais pas si votre peinture est à la hauteur de votre littérature. Dans ce cas, vous seriez une organisation bien privilégiée.

. . . .

Moi, je vous remercie pour ces quelques délicieuses soirées que j'ai passées à vous lire avec un ami aussi surpris, aussi enchanté que moi. Nous étions comme de pauvres poissons nourris de paille, saturés de déceptions ou de satisfactions presque toujours mélangées de gros déplaisirs; et nous nous sommes retrouvés nageant en pleine eau limpide, toute pleine de soleil. Ce n'est pas que le pays me tente. Je vous réponds bien de n'y aller jamais. A quoi bon? Je l'ai vu, je le connais, je le sais depuis que je vous ai lu. C'est un tableau de Delacroix, et j'y sens plus de certitude encore. Il n'y a pas l'ombre de fantaisie. J'en ai savouré tout le grand et tout le beau. Pour la souffrance dont vous l'avez payé, je suis trop vieille. D'ailleurs, j'ai la passion des arbres, et je n'aime pas les plaines.......

. . . .

GEORGE SAND.

Saint-Maurice, 1er avril 1857.

Madame,

Je reviens chez moi après une absence de quelques jours et je trouve votre lettre arrivée depuis lundi. Cette lettre, admirablement bonne et fortifiante, me cause une joie que je ne puis vous taire. Elle achève absolument de me confondre; je cherche, pour ne pas me répéter, un mot qui rende aussi précisément ce que j'éprouve, et n'en trouve pas. Je suis très troublé, très ému d'une faveur que j'étais si loin d'attendre et que j'estime à son prix, et plus reconnaissant que je ne vous le dirai jamais.

Permettez-moi d'y voir la récompense anticipée de ce que je pourrai faire de bien un jour, si l'événement répond au désir impatient que j'en ai. J'aime mieux, madame, prendre votre estime comme une avance qui m'est faite en vue de l'avenir; quoique je ne sois plus d'âge à me donner pour un jeune homme, cela s'accorde mieux, du moins, avec le sentiment imperturbable que j'ai de ma valeur actuelle. Cette valeur est mince, croyez-le bien, et comme savoir, aussi bien que comme fertilité, mes ressources sont bien légères. Je vaux apparemment moins que mon livre, au sujet duquel je suis bien obligé de vous croire sur parole.

Non, madame, il n'y a pas dans tout cela de subtilité d'amour-propre. Je tiens à vous le dire, car je serais désolé que cette insistance à me diminuer vous parût suspecte. Il n'y en a pas l'ombre non plus dans les grandes satisfactions d'esprit que vous me donnez en vous occupant de moi avec une complaisance qui de mon livre s'étend jusqu'à ma personne. Je vous tromperais également en vous laissant croire que je suis modeste. Je suis horriblement défiant de mes forces, voilà tout. Défiant par nature, défiant par raisonnement depuis que je me compare à ce qui véritablement me paraît être le but de tout homme qui tend au bien.

Vous me donnez des conseils excellents, madame, que je devrais et voudrais bien suivre. Mais j'ai tout juste le temps de produire. Quand donc aurais-je celui d'apprendre ?

Quant à ma peinture, je ne suis point pressé de vous la faire connaître. Assurément elle vous désenchantera. Non pas qu'elle soit mauvaise : elle vaut ni plus ni moins que la plupart des petites œuvres de notre temps. Elle est médiocre. Telle qu'elle est, j'en pourrai vivre. Mais je suis sans indulgence pour moi-même comme pour les autres ; très sobre d'admiration pour la peinture contemporaine, cela vous donnerait la mesure du jugement que je porte sur la mienne, si vous la connaissiez.

Pour moi, la question est très simple ; je n'estimerai avoir rien produit qui vaille, jusqu'au jour où j'approcherai de ce que je sais être l'indubitablement bon. Et comme le but est bien défini dans tous les genres, par tous les maîtres, la route est indiquée et la distance à parcourir facile à évaluer.

Voilà sur ce point où j'en suis ; je tenais, madame, à vous exposer au plus juste le cas que je fais de ma valeur artistique et celui que vous devez en faire pour le moment.

Je répondrais plutôt d'être bon que de devenir un *vrai peintre*. Et je vous remercie, madame, de me donner ce conseil, qui me prouve que vous avez quelque espoir d'être comprise. La vie que je mène, l'isolement que j'aime et où je continue de vivre même à Paris, la tournure de mes ambitions toutes particulières et qui jamais ne me coûteront un acte regrettable, des dispositions de naissance dont j'ai le bénéfice moral, si je n'en ai pas le mérite, voilà peut-être des conditions qui me ren-



DOUAR ARABE A AÏN-OUSERA; FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN DE FROMENTIN.

dront la tâche plus facile qu'à d'autres. Et si cela suffisait pour me conserver une estime si vite acquise, croyez, madame, que je serai moins embarrassé de ma personne le jour où j'aurai l'honneur de vous voir.

Ce sera sans doute à Paris, puisque vous voulez bien m'y inviter et que bientôt j'y serai moi-même de retour.

Je ne saurais vous dire assez tout ce qu'un pareil accueil a d'inattendu, d'inestimable pour moi. J'en profiterai, madame, croyez-le bien, comme je pourrai, comme je le devrai, c'est-à-dire très humblement et avec le sentiment profond de tout ce que je vous dois.

Je ne crois pas qu'on parle beaucoup de mon livre à Paris. Du moins, si l'on en parle dans un certain monde, si le livre se vend, ce que j'ignore et ce qui regarde Lévy, je ne vois pas qu'il en soit encore beaucoup question dans la presse. Je n'ai lu qu'un article très bienveillant de Th. Gautier dans l'*Artiste*.

. . . .

EUG. FROMENTIN.

Nohant, 12 décembre 1858.

Monsieur,

Charles Edmond me demande, un peu de votre part peut-être, si je suis contente du *Sahel*. Je n'en suis pas contente, j'en suis enthousiaste. J'avais déjà écrit à M. Buloz pour lui en dire mon avis et lui faire compliment de sa bonne fortune. Je vis si loin de tout, que je ne sais pas si vous avez le succès que vous méritez, et j'avais bien envie de faire un article sur ce chef-d'œuvre. Mais je crains de vous faire plus de tort que de bien, et de vous donner pour ennemis littéraires tous ceux que j'ai moi-même. D'ailleurs, vous n'avez pas besoin d'aide. Quiconque sait lire et comprendre doit apprécier un talent hors ligne, qui se manifeste avec tant de modestie, d'élévation et de véritable couleur. Car, vous avez beau dire, vous êtes en littérature un grand peintre de localité, et je ne suis pas absolument de votre avis que la Seine ne soit qu'un *fleuve*. Tant mieux donc si votre instinct vous entraîne à *particulariser*. Suivez-le, il est si puissant et si beau ! Ici je ne vous parle pas peinture. Je n'ai rien vu de vous en fait de peinture *au pinceau*. Mais votre œil est si bien doué, et le style est une forme que vous maniez avec tant de *maestria* (grandeur et habileté mariées ensemble), que je vois ce que vous voyez et je sens ce que vous sentez, absolument comme vous-même, j'ose le dire. Ceci est un résultat prodigieux que vous savez obtenir et dont tout l'honneur vous revient. J'ai vu l'Afrique à présent; je m'y promène, j'y respire. Je connais les figures qui la remplissent, je sais l'odeur des bois et la couleur de l'immensité, et tous ceux qui vous lisent doivent être aussi éclairés que moi de ce rayon de vérité et de vie que vous savez faire luire pour les autres comme vous l'avez reçu.

. . . .

Ce qui m'enchante, c'est un progrès très grand et très sensible du *Sahara* au *Sahel*. Nous avons dévoré cela en famille, à trois, mon fils, mon ami artiste qui vit avec nous et moi qui ne les influençais pas, car chacun avait lu le *Sahara* de son côté, et je vous assure qu'il y a un petit coin du monde où l'on vous apprécie comme vous le méritez, c'est chez nous.

. . . .

GEORGE SAND.

Paris, 15 décembre 1858.

Madame,

Je n'avais rien dit à Charles Edmond; mais il a deviné sans doute, grâce à l'amitié qui le rend clairvoyant, le désir extrême que j'avais de vous soumettre mon *Sahel* et de connaître votre opinion sur cette nouvelle étude. Ce désir était tel, que je n'aurais pas eu la patience d'attendre la publication du volume, qui ne paraîtra qu'en février, pour vous prier de le juger. Ce petit livre a été écrit, je puis le dire, sous l'impression directe de vos encouragements, avec l'intention d'y répondre et le désir ardent de les justifier. Permettez-moi de vous l'avouer, madame, j'ai mêlé malgré moi à mon travail un sentiment opiniâtre et très inquiétant, le souvenir toujours présent de vos bontés, l'ambition secrète de vous satisfaire. J'allais donc, après avoir hésité depuis le 1er décembre, me décider à vous écrire, quand votre lettre m'est arrivée ce soir, sous le couvert de la *Revue*. C'est un nouveau service que je dois à l'affectueux intérêt de Charles Edmond; c'est presque à lui tout seul (le savez-vous?) que je dois déjà d'avoir eu la bonne idée de porter mon livre à M. Buloz.

Après ce que vous avez fait pour mon *Sahara*, je me considérais, madame, comme engagé non pas vis-à-vis du public, que je ne connais pas assez pour penser à lui, mais vis-à-vis de votre sympathie, qui m'avait imposé une dette énorme. J'ai tâché de bien faire. Je vous dirai même que, malgré les conseils de certains amis qui se défient peut-être un peu trop de la volonté, je me suis donné pour thème et pour but de faire mieux. Toute mon inquiétude était aujourd'hui de savoir si je m'étais trompé ou si, par fortune, j'avais réussi. Mon *Sahel* a, je crois, du succès, autant que j'en puis juger, par ce dont je suis témoin, car en ce moment j'habite Paris. Mais j'attendais un jugement qui fût sans réplique, qui me rassurât tout à fait, et qui me donnât un avis, car, malgré tout, je n'en ai jamais de très certain sur moi même. Ce jugement, c'était le vôtre. Quelqu'un qui partage avec moi les anxiétés de mon travail et qui partage aussi tous mes sentiments, surtout ceux de ma reconnaissance, ma femme (permettez-moi, madame, de l'introduire ici, car vous l'avez rendue bien heureuse), ma femme attendait votre opinion comme un arrêt. A présent vous pouvez juger de la gravité que votre lettre a pour moi, et mesurer le bonheur absolu qu'elle m'a causé.

N'y eût-il qu'un tout petit progrès du présent sur le passé, cela me suffirait, du moment qu'il m'est affirmé par vous. Peut-être est-ce une ambition dangereuse, mais j'ai fait de l'amélioration continue la loi de mon travail. J'ai si peu produit, je sais si peu de chose, je me sens si loin du *vrai bien* que je ne concevrais rien de plus douloureux que de ne pas aller plus loin. Avec la connaissance exacte — trop exacte — que j'ai de mes défauts, j'ai donc essayé d'en éviter quelques-uns, d'en atténuer d'autres; et c'est la seule supériorité d'exécution que je tenais à manifester dans ce petit livre, où je me suis proposé de faire revivre *volontairement* des souvenirs trop éloignés de moi pour conserver la vivacité d'élan des premiers jours.

Je ne soutiendrai, madame, qu'avec une très grande humilité les points de doctrine que vous jugerez contestables. L'opinion que j'exprime est du moins des plus sincères, et je fais des efforts inutiles, en ce moment, pour mettre d'accord le peintre et le critique, la conscience avec les actes. Lequel a raison des deux? Peut-être ni l'un ni l'autre. Peut-être le vrai serait-il entre l'instinct trop sensible aux nouveautés, et la théorie trop immobilisée dans les traditions. Je suis incapable, au surplus, de raisonner

à fond même sur des sujets que j'ai beaucoup envisagés ; et je suis obligé de confesser que j'ai plutôt la vision passagère du vrai que la certitude.

Je n'aurais jamais osé vous demander, madame, de faire au *Sahel* l'honneur sans pareil que vous avez daigné faire au *Sahara*. Mais, si telle était votre intention, puis-je vous prier de n'y pas renoncer ? Vous m'avez *créé* quelque chose, il y a deux ans, dans la *Presse;* et du patronage de votre nom je n'ai recueilli, je m'imagine, que des amis. Je ne suis pas de ceux, d'ailleurs, qui puissent se passer d'aide. Eussé-je auprès des lecteurs que vous dirigez un crédit que je n'aurai jamais, le témoignage public de votre satisfaction serait encore pour moi, comme pour tout homme qui prend son travail à cœur, une récompense que rien ne remplace.

Enfin, madame, il y a dans votre lettre, si fortifiante et si bonne, une bienveillance affectueuse dont je voudrais vous remercier comme je la sens. J'ai cherché, depuis que vous m'avez fait l'honneur de m'y inviter, le moyen d'aller vous porter soit à Paris, soit à Nohant l'expression de ma gratitude. Je n'ai pu m'arracher aux liens bien petits mais très serrés de mon existence tantôt occupée, tantôt errante. A Paris j'ai vainement attendu votre venue. J'espère encore cependant que le hasard, plus ingénieux que moi, me fournira l'occasion souhaitée de vous voir. J'habite aujourd'hui Paris, c'est-à-dire mon atelier, où je viens de rentrer après six mois de maladies ou d'infirmités que j'ai employées de mon mieux en écrivant. Maintenant je peins. Que sortira-t-il de ma palette, qui me semble un dictionnaire encore plus effrayant que celui des mots, sans doute parce que c'est une langue pour laquelle j'ai l'esprit rebelle !

Recevez, madame, avec l'hommage profond de mon respect la nouvelle expression de ma reconnaissance. Elle ne saurait être plus vive. Vous me rendez le plus important service que puisse offrir un grand esprit à un esprit désireux de bien faire et tourmenté d'incertitude.

Eug. Fromentin.

20 février 1859.

Madame,

Je vous supplie de m'excuser si je réponds si tard et si mal à la dernière lettre que vous avez eu la bonté de m'écrire. Il n'y a pas une heure dans ces quinze derniers jours, où l'idée qu'il me faudrait expliquer mon silence et vous prier d'accepter mes excuses ne m'ait causé un véritable tourment. C'est pourtant très volontairement, madame, et pas du tout par négligence, voudrez-vous bien y croire? que je ne vous ai pas remerciée encore ni de votre lettre si bienveillante, ni de l'admirable article sur le *Sahel* que j'ai lu chez Charles Edmond. Je suis dans des dispositions d'esprit détestables : un peu souffrant, forcé de travailler quand même, et d'envoyer au Salon à jour fixe des tableaux qui m'ont donné les plus grands soucis, mécontent, fatigué, inquiet, et dans ces humeurs noires où le sentiment de ma faiblesse est tel que tout ce qui devrait m'encourager le plus se change pour moi en accablement. Tout cela est très sincère malheureusement et très profond. Imaginaire ou non, c'est une maladie. Ceux qui m'approchent la connaissent bien. Dans de pareilles dispositions je me cache et je me tais, un peu par impuissance et beaucoup par ennui de parler de moi. Voilà pourquoi, madame, je ne vous ai point écrit, quelque désir et quelque besoin que j'eusse de le faire ; me pardonnez-vous, madame, d'avoir jugé que je vous devais la vérité sur les raisons intimes de mon silence et de vous l'avoir dite sous forme de confession?

Je n'ai pas attendu que l'article parût dans la *Presse*, et j'ai pensé que Charles Edmond me le laisserait lire. Je n'en ai pas joui, car j'ai dû le parcourir trop à la hâte, mais je le connais. Il n'ajoute rien à l'entière satisfaction que m'avaient fait éprouver vos lettres, mais j'en suis confus, heureux, honoré et reconnaissant comme d'un témoignage et je dirai d'un certificat officiel dont je puis m'*honorer* devant l'opinion. Il est admirablement beau, grave et affirmatif. Vous voulez bien surtout me démontrer à moi-même une chose éminemment intéressante pour moi, c'est que par instinct comme par théorie, je suis à l'opposé de ce qu'on appelle aujourd'hui le réalisme; et vous me comblez de joie en me prouvant que j'ai réussi à faire vivre des fictions.

Je vous remercie mille et mille fois, madame, et vous prie de comprendre en un seul mot la reconnaissance profonde que je vous ai vouée.

L'article ne paraît pas; j'en suis contrarié et attristé pour moi-même surtout parce que je crois y voir un mauvais vouloir du rédacteur en chef. Je sais qu'il y a quinze jours aujourd'hui dimanche que l'article est au journal, et votre nom, madame, aurait dû le faire passer dès le premier jour.

Peut-être savez-vous mieux que moi quel obstacle en a retardé la publication. J'ai pensé, à défaut d'autres suppositions, que le directeur m'en voulait un peu d'avoir, l'été dernier, laissé annoncer dans son journal un livre de moi qui n'a pas paru. Je suis pourtant bien innocent dans cette affaire, qui m'a causé de grands ennuis, et mon seul tort est d'avoir été gravement malade. — Quoi qu'il en soit, j'ai écrit à M. Guéroult, d'après le conseil de Charles Edmond, et, jusqu'à présent, ma lettre n'a pas eu grand résultat.

Me pardonnerez-vous, madame, de vous remercier si brièvement, et de me plaindre au contraire si abondamment? J'aurais tant aimé, madame, à vous dire que j'étais content de mon travail, surtout au moment même où le peintre va se produire à côté de l'écrivain.

. . . .

EUG. FROMENTIN.

12 mars 1859.

Madame,

Je vous répéterai ce soir ce que je vous ai dit bien souvent déjà depuis qu'il m'est permis de vous écrire, c'est que je suis confus d'une estime accordée si magnifiquement et plus reconnaissant de vos bontés que je ne saurais vous le témoigner jamais. J'ai lu hier soir seulement l'*article* publié (enfin!) dans le numéro de la *Presse* de jeudi. Il m'a été impossible de vous en remercier comme je le voulais à la minute même où je l'ai lu. Et c'est à peine si j'ose vous écrire aujourd'hui dans les dispositions d'esprit où je me trouve. Je n'aurai de liberté, de bon sens et de paroles que lorsque je serai débarrassé de cet abominable travail forcé qui m'a paralysé depuis des mois. Jusque-là, il n'y a en moi qu'une chose qui subsiste à l'état vivant, c'est la force de sentir tout ce que je vous dois. Mais, à supposer que cela soit exprimable comme je l'éprouve, je m'en reconnais incapable, et j'en suis humilié, et j'en souffre au moment même où je vous parle.

Vous me rendez, madame, un immense service. Mon livre, qui va paraître, je crois, la semaine prochaine, se produira donc comme je l'avais tant souhaité sous vos auspices : annoncé, recommandé, patronné, défini, justifié, je pourrais dire expliqué

par vous; car je suis tout surpris moi-même de découvrir en vous lisant la notion même de certains procédés, et d'apercevoir des formules d'art partout où je n'avais agi que par instinct. Mais la grandeur du service, l'importance unique de votre patronage, l'honneur que vous faites au livre, le succès que vous lui assurez, tout ce qui peut flatter ou servir l'écrivain, tout cela, madame, — me permettrez-vous de le dire? — est dominé par un sentiment plus direct et plus intime. Et je vous suis plus reconnaissant encore, si c'est possible, de vos bontés que de vos éloges.

Je vous remercie mille fois, madame, des offres que vous avez bien voulu me faire de disposer de l'article pour l'imprimer en préface. Mais *a priori*, et toutes les réflexions ne changeraient rien à ma façon de sentir, je ne puis les accepter. Me pardonnerez-vous de vous expliquer pourquoi, sincèrement, et avec la plus absolue franchise ?

Je n'ose pas, et j'en souffrirais dans un sentiment que je ne puis vaincre et que je ne cherche point à préciser, mais que vous voudrez bien comprendre.

Vous avez la bonté d'affirmer que mon livre a de la valeur, et je le crois, puisque vous le dites. Aussi, plus le témoignage d'estime est complet et affirmatif, plus il a d'autorité, moins il souffre de réplique, et moins aisément, je vous le confesse, je me déciderais à m'en parer devant l'opinion. Votre article, madame, a déjà eu, il aura le retentissement de tout écrit signé de votre nom ; raison de plus pour que j'hésite à le joindre au livre. Je n'oserais jamais rendre ainsi l'éloge inséparable du nom de l'auteur qui a l'honneur et le bonheur d'en être l'objet. Je n'oserais plus donner mon volume à personne, par la même raison que les lettres que vous avez bien voulu m'écrire n'ont jamais été lues par personne en dehors de mon intimité de famille, et que je rougirais de penser qu'elles ont pu passer sous des yeux indifférents.

Je ne sais si je m'explique bien, car le sentiment vrai que je voudrais vous faire apprécier, madame, a des noms qui me répugnent aussi, et je vous dirais bien à toute extrémité que c'est quelque chose comme de la *modestie* ou de la *pudeur*, si ces mots-là ne me coûtaient eux-mêmes énormément à écrire.

J'ai laissé voir à Charles Edmond une partie de mes hésitations sans lui découvrir le fond de ma pensée, de peur qu'il n'eût de trop bonnes raisons à m'opposer. Quant à Lévy, qui ne considère la question qu'au point de vue très évident des intérêts du livre, il est désolé que l'article ait paru trop tard pour que le volume en puisse profiter. Il compte bien en faire la préface du second tirage. Mon refus le consternera. Et pourtant bien positivement je lui dirai non.

Je ne dois qu'à vous seule, madame, l'explication d'un scrupule que vous seule aussi saurez admettre. Il est à peine discutable, mais il est sincère et me paraît raisonnable, puisque je l'éprouve. Et je préfère sacrifier toutes les satisfactions d'amour-propre les plus enviables, que de souffrir d'une continuelle blessure faite à certains côtés de ma nature, qui sont les plus obscurs, mais les plus sensibles.

Voilà, madame, ce que je tenais à vous dire tout de suite. Refuser des offres comme les vôtres, c'est peut-être insensé ; en tout cas, ce n'est pas ingrat. Et c'est la seule chose que je vous supplie de croire, en accueillant, une fois encore, l'hommage profond de ma gratitude.

Je vous ai laissé voir mes ennuis de travail, et vous voulez bien vous y intéresser. Votre dernière lettre m'a porté bonheur. Je ne suis pas content, mais j'ai pris mon parti d'être calme, et, comme j'ai la certitude d'avoir fait, sinon tout ce que j'ai voulu, au moins à peu près ce que j'ai pu, je considère aujourd'hui beaucoup plus l'expé-

rience acquise que le résultat. Je ne sais pas quel sera le sort de mes tableaux, mais je sais bien que ce rude effort me servira, et que, si je suis incapable de rendre ceux-ci meilleurs, j'en ferai prochainement qui vaudront mieux. Je suis constammen en lutte avec mes livres. Et je ne connais rien de plus difficile, en fait d'art descriptif, que de donner, par des idées plastiques, l'équivalent des idées littéraires. Aussi j'ai bien peur, madame, de ne jamais vous satisfaire par ma peinture, pas plus que je ne me satisferai moi-même.

Veuillez agréer, je vous prie, madame, l'hommage de mon profond respect et de mon plus entier dévouement.

Eug. Fromentin.

15 juillet 1859.

Vous avez tant de bontés pour moi, madame, que je vous dois la première nouvelle de tout ce qui m'arrive d'heureux.

La distribution des récompenses vient d'avoir lieu, et j'ai obtenu une 1re médaille et la croix; ce résultat, qui dépasse de beaucoup mes espérances, s'adresse, si je l'ai bien compris, à l'écrivain autant qu'au peintre. C'est, pour l'un et l'autre, plutôt un encouragement qu'une récompense. Du moins, je considère un peu comme un nouvel engagement pour moi chaque récompense ou chaque faveur de l'opinion. — Je vous ai déjà plus d'une fois confié mes inquiétudes; je suis bien heureux d'avoir à vous apprendre que mon travail en va devenir plus assuré, plus tranquille et, je l'espère, plus productif.

. . . .

Eug. Fromentin.

P. S. Je suis en relation régulière avec M. Delacroix, qui est parfait de bonté et d'intérêt pour moi.

Nohant, 22 juillet 1859.

Je suis une âme errante depuis deux mois. J'ai vu tous les volcans du monde (volcans éteints) de l'Auvergne et du Velay. Les beaux pays, mon Dieu! J'ai bien pensé à vous. Je trouve votre lettre. Je m'étais déjà réjouie en lisant dans les journaux les distinctions qui vous sont accordées et que vous méritez si bien. J'ai eu trois grandes joies à Paris à cause de vous. D'abord celle de vous voir et de trouver votre *vous* si bien d'accord avec votre talent, et tout ce qui le révèle. Et puis celle de voir votre peinture, dont votre modestie m'avait presque fait peur, et qui est aussi belle que vos livres, ce n'est pas peu dire. Enfin celle de voir comme Delacroix vous apprécie et vous aime. Tout cela fait que je vous aime aussi, et que je suis heureuse de vou voir prendre votre place dans l'opinion. — Ce n'est pas nécessaire pour être artiste et pour être heureux, mais c'est bien utile, surtout aux âmes timorées comme la vôtre, et j'espère qu'à présent vous ne douterez plus de vous, vous n'en avez pas le droit. — Ne me dites pas que vous me devez quelque chose. Je n'ai peut-être servi qu'à avancer d'un jour ou deux le succès que vous ne pouviez pas manquer.

. . . .

George Sand

LOUIS GONSE.

(La suite prochainement.)

CORRESPONDANCE

CENTENAIRE DE L'INAUGURATION DU GRAND THÉATRE DE BORDEAUX

LE 7 AVRIL 1880

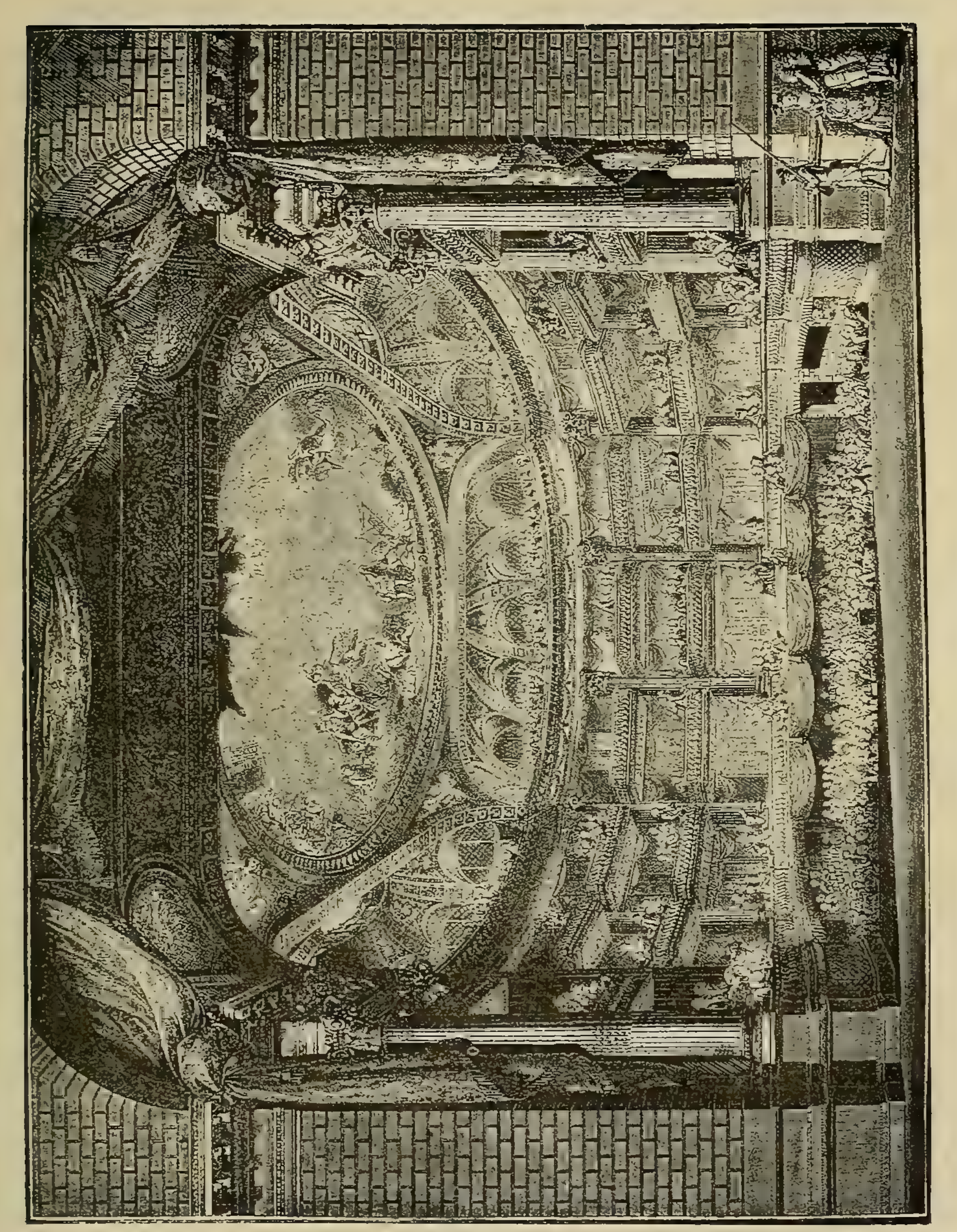
Bordeaux, 10 avril.



l'occasion du centenaire de son Théâtre, — le chef-d'œuvre de Louis, l'un des chefs-d'œuvre aussi de l'art français, — la ville de Bordeaux a organisé une fête commémorative à laquelle l'administration de la *Gazette des Beaux-Arts* m'a donné mission d'assister. Cette mission, je me hâte de le dire, l'accueil dont j'ai été l'objet ici me l'a rendue facile et particulièrement agréable. Pour la remplir, pour en tenir un bon compte, il a fallu, sans doute, franchir une assez longue distance; mais qu'importe! les témoignages de sympathie, voilà ce dont surtout je garde souvenir. Convié à la solennité, l'Institut s'y est fait représenter par M. Lefuel; M. Garnier, de son côté, avait reçu une invitation personnelle, et l'un et l'autre ont trouvé à la gare, pour leur souhaiter la bienvenue, le maire de la grande cité, accompagné de MM. Brun et Lafargue, architectes, et de M. Marionneau, membre de la commission du centenaire.

Naturellement, c'est au Théâtre que la fête a eu lieu, dans l'enceinte même dont on célébrait l'anniversaire. Mais auparavant, en présence d'une assistance officielle et nombreuse réunie dans les salons de la mairie, M. Lafargue, président de la Société des architectes, avait fait don à la ville de la statue de Louis, exécutée avec le produit d'une souscription publique. M. Jouandot est l'auteur de cette statue encore seulement à l'état de modèle. L'œuvre, à bien des égards, mérite des éloges. Néanmoins je me borne à en louer l'ordonnance et le style sans la décrire, car on ne tardera point à la voir à l'une de nos expositions, sous sa forme définitive, — pierre, bronze ou marbre, — et alors le moment sera venu d'en examiner chaque partie et de décerner à l'auteur la juste récompense de ses efforts.

Mais nous arrivons au Théâtre; nous traversons lentement le vestibule, lentement nous montons l'escalier; jamais le monument de Louis ne nous avait semblé aussi parfait dans ses lignes, dans ses proportions. A peine quelques colonnes, quelques pilas-



SALLE DU THÉATRE DE BORDEAUX EN 1780, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL DE LOUIS.

(Gravure extraite du livre de M. Marionneau.)

tres, quelques moulures, et l'on se sent pris, charmé, ému. Oui, cela touchera l'âme du spectateur aussi longtemps que cela restera debout. A-t-il donc fait de bien pénibles efforts, le grand artiste, pour atteindre à un pareil résultat? Je ne le pense pas. L'effort, du moins, n'apparaît en aucun endroit. A-t-il entassé marbres sur marbres, bronzes sur bronzes, ors sur ors, que sais-je? et des sculptures, et des peintures? Pas le moins du monde. Eh bien, ces murailles et ces colonnes lisses, ces pierres simples et nues sont disposées en un tel ordre et avec un tel goût, tout est si excellemment observé et équilibré, les pleins et les vides, les saillies et les creux, les hauteurs et les largeurs, la lumière et l'ombre, que personne, je vous jure, ne songe à désirer des matériaux plus riches ni plus précieusement travaillés. Le talent est une belle et noble chose, n'est-ce pas? Mais le génie! Ah! si jamais quelqu'un a possédé l'élément mystérieux, c'est Louis, assurément.

Cependant, mon rôle ici n'est pas de chanter seulement les louanges de Louis qui n'en a guère besoin, ou celles d'un édifice que connaissent tant de gens auxquels je n'ai rien à apprendre; je ne m'arrête pas davantage aux abords de la fête, et j'entre dans la salle à l'instant où la représentation commence. La salle est superbement éclairée, absolument pleine, et l'orchestre joue — fort bien, ma foi, — l'*Arlésienne*, suite de concert de Bizet, puis des fragments de la *Damnation de Faust*. Nous avons ensuite le *Tableau parlant*, très plaisamment interprété. Après le *Tableau parlant*, un acte en vers, intitulé *Cent ans après*, occupe la scène. Fortement pensé, écrit d'une plume souple et sévère, cet à-propos, digne à coup sûr de survivre à la circonstance qui l'a fait naître, a obtenu un vif et légitime succès. Je n'en ferai pourtant pas l'analyse. Il suffit de dire qu'on y chante, qu'on y danse, et, à la fin, la toile de fond s'étant levée, la statue de Louis — celle exécutée par M. Jouandot, dont je parlais tout à l'heure — s'aperçoit au milieu d'une brillante apothéose. Mes compliments à M. H. Minier, l'auteur de *Cent ans après*.

Quoi qu'il en soit, l'avouerai-je? le vrai but de mon voyage était moins peut-être d'entendre et de voir ces choses que de visiter l'exposition des dessins de Louis, exposition promise pour la circonstance et organisée dans l'une des salles du foyer, la salle des Grands-Hommes. Or, les dessins sont là au nombre d'une soixantaine et répondent aux diverses phases de la carrière de Louis, depuis le séjour fait par l'artiste en Italie, comme pensionnaire du roi, de 1756 à 1759, au temps où Natoire dirigeait le « séminaire des arts ». — C'est par ce vocable que le bon et naïf directeur désignait l'Académie de France. — Malheureusement, tous les plans, tous les projets de palais et de monuments dressés et étudiés pour le roi de Pologne Stanislas-Auguste manquent à la collection : la ville de Bordeaux les possédait, mais l'incendie qui endommagea sérieusement, le 13 juin 1862, l'Hôtel de ville, les détruisit jusqu'au dernier, se bornant, Dieu merci, à gâter plusieurs de ceux qui restent et qui sont à présent exposés.

En revanche, si cette précieuse série est à jamais perdue, celle des plans, élévations, coupes, études, détails relatifs au Théâtre, nous la voyons tout entière ou de peu s'en faut. En effet, en outre de beaucoup de détails particuliers, — pour les loges, par exemple, — et d'études de parties distinctes, — celle, entre autres, de la charpente, — on y trouve au moins quinze des dessins qui ont servi aux gravures du grand ouvrage publié par Louis, en 1782, intitulé *La Salle de spectacle de Bordeaux*. Cet ouvrage comprend vingt et une planches; sauf six, c'est donc la totalité des pièces originales que l'Exposition met sous nos yeux, et, par fortune, ce sont aussi les plus importantes : ainsi, la *Façade sud*, dans tout son développement (planche XIII de

l'ouvrage de Louis); la *Façade postérieure,* datée de 1774 (pl. XIV); la *Coupe, au pied du grand escalier,* dessin daté du 18 mai 1773, portant la signature du maréchal de Richelieu et celles du lieutenant du maire, des jurats, du procureur-syndic et du secrétaire de la ville (pl. XVI); la *Coupe longitudinale* (pl. XV). Je pourrais citer toutes les autres, sans doute; mais j'en signalerai seulement deux encore : *Vue perspective de l'intérieur de la salle, qui fait voir l'amphithéâtre* (pl. XXI, gravée par Poulleau), et *Vue perspective de l'intérieur de la salle, qui fait voir la partie du théâtre* (pl. XX, gravée par P.-G. Berthault). Les charmants et beaux ouvrages! quelle fermeté et que d'aisance à la fois! quelle sûreté dans la touche! et aussi quel esprit fin, délicat, varié, élégant! Il y a là quantité de figurines bien agissantes, bien mouvantes, d'une distinction si accomplie, qu'on les dirait, je n'exagère pas, de Cochin ou de Moreau. Ces jolies figures sont-elles de Louis? Je n'oserais le prétendre; les termes de comparaison me font défaut, et je n'ai pas le temps ni les moyens, ici, d'en essayer la recherche; toutefois elles s'accordent à merveille, c'est le point important, avec l'architecture comprise dans ses grandes lignes et ses milliers de détails, avec une liberté, une grâce, j'allais dire une bonhomie, dont nos architectes actuels, esclaves du tire-ligne, du compas et de l'équerre, ont, hélas! trop négligé les secrets. En un mot, ce sont morceaux exquis, parfaits, sans reproche.

Les dessins qui se rapportent au séjour de Louis à Rome, dessins à la sanguine, ne sont point des meilleurs. Un d'eux représente une partie de la colonnade de la place Saint-Pierre. L'artiste subissait alors l'influence de son camarade Hubert Robert — qui lui-même s'était fait un disciple de Piranesi — et prodiguait les accents pittoresques. Il en voyait partout, il en mettait partout.

Parmi les autres dessins de Louis exposés dans la salle des Grands-Hommes, je distinguerai : le *Projet de restauration de la chapelle de Bon-Secours,* rue de Charonne, aujourd'hui détruite; c'est le premier travail que Louis exécuta à son retour de Rome; il date de 1761; il est à la plume, travaillé largement, très vivement, presque à main levée; — la *Grille du chœur de la cathédrale de Chartres* (1767), exécutée ensuite par le célèbre serrurier-ciseleur Joseph Pérez; — le grand *Projet de la place Ludovise,* ordonné à cette fin de remplacer le Château-Trompette, et dont l'architecte présenta au roi la minute originale, actuellement au Louvre; — l'*Hôtel Saige* (aujourd'hui la préfecture), façade et plan; — la *Maison Gobineau,* à Bordeaux, plans et façade; — le *Château du Bouilh,* trois élévations; — le *Pavillon du château de la Roque;* — un *Projet de casernes;* — une *Décoration de salon;* — un *Dessin pour plafond.* Je néglige les autres dessins, dont l'intérêt est moindre; je néglige surtout un certain *Projet d'Opéra circulaire,* qui montre comment les meilleurs esprits peuvent s'égarer quelquefois jusqu'à se perdre.

Que je n'omette pas de le dire non plus, dans une vitrine placée au centre de la salle sont réunis : les actes de naissance et de décès de Louis; les devis, comptes et mémoires relatifs aux travaux du Théâtre; le marteau qui servit au duc de Chartres, depuis Philippe Égalité, pour poser, le 1er juin 1776, la première pierre du monument; des autographes de Louis, et la médaille d'or, portant la devise MERENTIBUS, que le roi Stanislas-Auguste donna un jour à l'illustre architecte. Enfin, sur une des parois, on remarque une effigie, peinture sans valeur artistique, certes, et qui ne se recommande point elle-même à l'attention, encore moins aux sympathies des amateurs. On la regarde avec émotion cependant : c'est le portrait de Louis; celui-ci en fit présent à Durand, son chef appareilleur, et le petit-fils de ce Durand, un des architectes distingués de

Bordeaux, conserve avec un soin jaloux, comme on pense, cette précieuse relique de famille.

Pour que ce récit soit complet ou à peu près, que dirai-je maintenant? Le lendemain de la représentation théâtrale dont il a été parlé au cours de cet article et qui était offerte à ses invités par la municipalité de Bordeaux, la même représentation, exactement la même, a été donnée à la population, qui s'y est portée en foule; — le spectacle était gratis; — et, le mercredi, 9, une excellente conférence sur Louis a été faite, au Théâtre, devant un auditoire immense, par M. Marionneau. Auteur d'un livre très consciencieusement élaboré sur la vie et les travaux de Louis, livre édité avec beaucoup de goût et de soin, qu'on achève d'imprimer[1] et dont la *Gazette* entretiendra un jour ses lecteurs, M. Marionneau possédait à fond son sujet; aussi a-t-il dit aisément et avec esprit tout ce qu'il avait à dire, parfois familier et pittoresque, souvent s'élevant à des considérations heureuses, neuves et hardies, toujours clair, ordonné et, cela va de soi, enthousiaste.

OLIVIER MERSON.

1. *Victor Louis, architecte du théâtre de Bordeaux, sa vie, ses travaux et sa correspondance (1731-1780), avec un portrait du maître, des reproductions de gravures et de dessins inédits et un fac-similé d'une lettre autographe,* 1 vol. grand in-8° de 500 p. environ. — Bordeaux, Gounouilhou, imprimeur-éditeur.



EXPOSITION

DES

ARTISTES INDÉPENDANTS



Si l'on voulait entrer, sans trop de parti pris, dans les salles où le groupe des peintres dits « indépendants » a installé sa cinquième exposition ; si l'on consentait à chercher patiemment le bon, qui est rare, sans trop s'indigner du mauvais, qui ne l'est pas; si, aux violentes critiques qui exaltent les amours-propres malsains, on substituait une appréciation plus attentive et plus impartiale; si, sans se déconcerter par l'impression première que peut produire un sujet baroque, une physionomie déplaisante, un excès de trivialité, on allait un peu plus au cœur de l'œuvre, on découvrirait peut-être certaines qualités qui ont échappé tout d'abord, et, sous l'intempérance d'une originalité violente, on surprendrait parfois un tempérament de peintre; on s'expliquerait l'influence qu'ont pu exercer les *impressionnistes* sur la jeune école, sur les Duez, les Gervex, les Béraud, les Bastien-Lepage; on comprendrait comment des artistes tels que les Stevens, les Heilbuth, les de Nittis, les Jules Jacquemart ont tenu compte de certaines indications qui leur étaient fournies par ces novateurs tant décriés.

Il est regrettable que tout le groupe impressionniste ne soit pas représenté à la rue des Pyramides; que quelques-uns des maîtres du genre, MM. Manet, Sisley, Renoir, Claude Monet, n'y figurent pas à côté de M. Degas, de M. Caillebotte, de M. Pissaro, de MMmes Berthe Morisot et Mary Cassatt. On eût pu juger ainsi l'ensemble du système, distinguer l'effort sérieux et persévérant de la manie bizarre et de la puérile ambition des chercheurs de mauvaise renommée; on eût pu décider, toutes pièces en main, si l'impressionnisme est tout simplement une maladie d'yeux, une mystification ou une forme de l'art discutée, discutable, mais convaincue et sincère.

Composer son tableau, non dans l'atelier, mais sur place, en présence du sujet

se débarrasser de toute convention; se mettre en face de la nature et l'interpréter sincèrement, brutalement, sans se préoccuper de la manière officielle de voir; traduire scrupuleusement l'impression, la sensation, toute crue, tout étrange qu'elle puisse paraître; présenter l'être, vivant de geste et d'attitude, remuant, dans l'atmosphère et la lumière fugitives et toujours changeantes; saisir au passage l'incessante mobilité de la coloration de l'air; négliger à dessein les tons particuliers pour atteindre une unité lumineuse dont les éléments divers se fondent dans un ensemble indécomposable et arrivent par les dissonances mêmes à l'harmonie générale; faire en sorte que les figures soient inséparables des fonds, qu'elles en soient comme la résultante, et que, pour goûter l'œuvre, il faille l'embrasser dans son entier et la regarder à la distance voulue : tel est l'idéal de la nouvelle école. Elle n'a pas appris le cathéchisme optique; elle traite avec dédain la légalité picturale; elle rend ce qu'elle voit comme elle le voit, spontanément, bien ou mal, sans ménagement, sans commentaire, sans périphrase. Dans son horreur du convenu, elle cherche les sujets inédits; elle hante les coulisses des théâtres, les cafés, les cabarets, les *caboulots* même; les bals de barrière ne lui font point peur, et elle canote à Asnières ou à Argenteuil. Ces Ostade, ces Teniers, ces Brauwer contemporains ont la passion du commun, mais sans la relever par la bonhomie piquante de l'expression, et en donnant aux figures des proportions que ne comportent pas de pareils sujets. Les grands Flamands comprenaient que des buveurs de guinguette devaient être de dimensions discrètes, en accord avec la banalité même de leur occupation, et se noyer dans les teintes argentées ou dorées d'un clair-obscur savamment étudié. Nos modernes font grand, sans se demander si la valeur du sujet permet de si ambitieuses proportions; ils font laid, systématiquement, par opposition au beau suranné; ils font vulgaire, par haine de l'élégant; peintres en rupture de ban, si l'on veut, mais peintres.

Cette esthétique produit parfois de singuliers résultats; voyez plutôt M. Degas : il choisit des types de petites danseuses, grêles, de formes incertaines, aux traits désagréables, repoussants; il leur donne des mouvements sans harmonie, et, sur ce sujet bizarre, il répand un fin coloris, une lumière délicate qui caresse le plancher et le décor; la valeur des tons est d'une justesse étonnante, qui met chaque chose à son plan, malgré une perspective souvent fantaisiste; l'atmosphère artificielle du théâtre n'a jamais été plus savamment rendue; jamais on n'a mieux fait frissonner les jupes vaporeuses et légères du corps de ballet; le peintre reste distingué dans la laideur des figures. Du même artiste, voici une *Femme à sa toilette,* debout, vue de dos, mal mouvementée, ébauchée à peine, dessinée à l'emporte-pièce et, croirait-on, sans aucun sentiment de la forme. Et cependant il suffit de regarder rapidement les bustes de femmes dessinés sur papier jaunâtre et une étude de tête (n° 43) pour reconnaître en M. Degas non seulement un dessinateur plus qu'estimable, mais un élève des grands Florentins, de Lorenzo di Credi et de Ghirlandajo, et surtout d'un grand Français, M. Ingres. Dans l'*Examen de danse* et dans les *Deux Danseuses* (car M. Degas a une prédilection connue pour les sujets chorégraphiques), quelles attitudes disgracieuses, quels membres anguleux et disloqués se déhanchant avec des mouvements de clown qui n'a jamais songé que Terpsichore est une Muse! Une danseuse, surtout, se frotte les jambes comme ferait un masseur de quelque hammam. En dépit de ces vulgarités voulues, il faut bien louer une hardiesse de raccourcis, une force étonnante de dessin dans ces bras tendus et dans ces mains même si peu indiquées; une observation spirituelle, dirigée uniformément sur les misères intimes des prêtresses de l'art har-

monieux de la danse. L'*Étude de loge de théâtre* montre une connaissance profonde des relations de tons, produisant les effets les plus imprévus et les plus curieux : la couleur lie de vin des tentures de la loge et la lumière jaunâtre de la rampe sont projetées sur le visage d'une petite spectatrice qui se trouve ainsi éclairée de violet et de jaune brillant; l'impression est étrange, mais saisie avec beaucoup de justesse.

Ces relations de tons apparaissent plus marquées dans les essais de miss Cassatt, la précieuse élève de M. Degas. Ici, les personnages de plus grandes dimensions reçoivent plus pleinement les reflets de la lumière. Une femme aux cheveux roux, vêtue d'une robe de tulle jaune (et quel jaune !), est assise, dans la pénombre d'une loge, sur un fauteuil rouge, devant une glace; les épaules et les bras nus sont éclairés d'une lumière violacée avec des rappels de jaune, fondue dans une harmonie très osée, par une main sinon ferme et savante, au moins légère et délicate. Le *Thé* et la *Jeune Femme en blanc* sont d'une facture déjà alourdie; on y sent plus le terroir anglais que les conseils de M. Degas. Nous croyons avoir rencontré, dans mainte exposition de peinture à Londres, des études de ce genre, claires et largement brossées.

Mme Berthe Morisot est Française par la distinction, l'élégance, la gaieté, l'insouciance; elle aime la peinture réjouissante et remuante; elle broie sur sa palette des pétales de fleurs, pour les étaler ensuite sur la toile en touches spirituelles, soufflées, jetées un peu au hasard, qui s'accordent, se combinent et finissent par produire quelque chose de fin, de vif et de charmant qu'on devine plutôt qu'on ne le voit. Les minois sont jeunes et frais, les poses ont de l'aisance, les mouvements de la grâce. De jeunes femmes bercées dans une barque sur des eaux clapotantes, d'autres cueillant des fleurs, celle-ci se promenant dans un paysage d'hiver, celle-là à sa toilette, sont vues toutes à travers des tons gris fins, blancs mats et rose clair, sans aucune ombre, relevées de petites taches multicolores, l'ensemble donnant l'impression de teintes opalines vagues et incertaines. Cette légèreté fugitive, cette vivacité aimable, pétillante et frivole rappellent Fragonard, moins la science profonde, la solidité de la pâte et cette lumière diffuse qui donne au tableau du maître tant d'homogénéité.

M. Pissaro nous entraîne loin de cette gaieté communicative. Il peint péniblement dans des tons vifs; il attriste le printemps et les fleurs, il alourdit l'air. Sa facture est pâteuse, cotonneuse, tourmentée; ses figures, d'un caractère mélancolique, sont traitées avec les mêmes procédés que les arbres, les herbes, les murs et les maisons. Mais une allure assez grande, une certaine force de volonté de rendu dans des paysages bien découpés rachètent cette pesanteur. M. Pissaro rappelle de loin Millet, mais il le rappelle en bleu.

Le bleu, d'ailleurs, est la couleur d'achoppement, le grand écueil contre lequel se heurtent les impressionnistes. Ainsi M. Caillebotte, dont les débuts heureux firent quelque bruit, a passé sous le drapeau de M. Pissaro, comme le font aujourd'hui M. Zandomeneghi et surtout M. Gauguin, ou plutôt il a passé dans le camp du bleu. « D'abord, moi, le bleu m'est odieux... Autant j'adore le lilas, autant je déteste le bleu, » dit Mme de Léry dans *Un Caprice*, et vraiment, que le ciel nous pardonne, le bleu à, la rue des Pyramides, devient un supplice; on en a mis partout. Que les rayons du soleil projettent parfois des ombres bleues, soit; mais que tous les paysages, les eaux, les intérieurs de maisons ou de cafés, les balcons, les natures mortes soient uniformément et éternellement enveloppés d'une atmosphère bleue, c'est trop. M. Caillebotte, en outre, oublie volontiers que Vitruve, Piero della Francesca, Léonard, Albert Dürer et autres ont fixé les lois de la perspective; les plans successifs n'existent pas

pour lui ; les distances sont supprimées. Et c'est grand dommage, car M. Caillebotte a certaines des qualités du peintre. Quelle lumière douce et chaude éclaire la jeune femme debout, vue de dos, devant un balcon (n° 12) ! L'air ambiant est rendu avec vigueur, la figure est bien posée. De même, les deux petits buveurs (n° 6) attablés dans l'arrière-salle d'un café du faubourg sont d'un sentiment vif et juste; mais comme la grande figure du premier plan, vraie peut-être et prise sur place, est mal venue! comme la tête a peu d'ensemble! et que les tons en sont plâtreux !

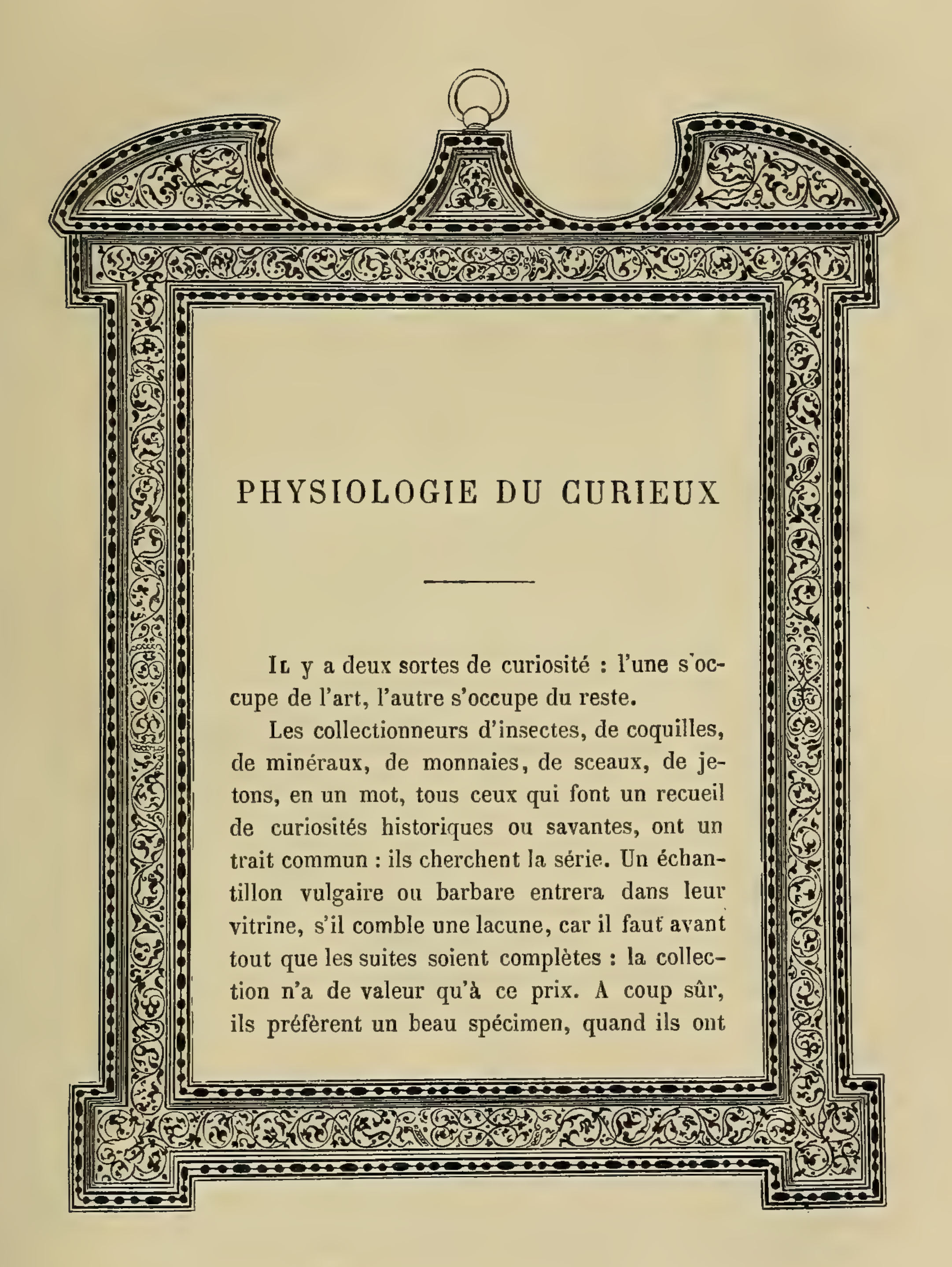
Autour de ces radicaux de l'art viennent se grouper quelques artistes dont la place serait au *Salon* et qui ont préféré l'hospitalité des Indépendants. La faculté d'exposer un plus grand nombre d'œuvres, l'espérance d'un succès plus facile dans un voisinage qu'on a cru moins dangereux, peut-être aussi le désir d'encourager des tentatives intéressantes, ont déterminé cette émigration des Champs-Élysées à la rue des Pyramides. Mais le déplacement n'a pas réussi à tous ; la forte saveur des productions impressionnistes ne fait que rendre plus fades les œuvres incolores et sans accent, et la médiocrité n'en paraît que plus médiocre. Ceci ne regarde ni M. Bracquemond, qui est à sa place partout, ni M. Raffaelli. Le portrait de M. Ed. de Goncourt est une œuvre de science et de conscience, d'une exécution si poussée que les accessoires mêmes, choisis dans les beaux échantillons de la collection du brillant écrivain, ont été l'objet d'une étude approfondie et peut-être raffinée. Ce portrait, fait en vue d'une eau-forte, acquerra toute sa valeur sous la pointe prodigieusement habile de M. Bracquemond. Le même artiste expose une série d'eaux-fortes d'une rare précision, inspirées par des dessins japonais et servant de modèles pour la décoration de faïences. Quant à M. Raffaelli, qui n'est point un inconnu pour les lecteurs de la *Gazette*, il abandonne M. Gérome, son maître, pour se rapprocher à la fois de Fortuny, de MM. de Nittis et Boldini. Il est un des Indépendants, au moins par les titres plus qu'originaux de ces tableaux: *Jeune femme hésitant avant d'entrer dans le bain, Chiffonnier éreinté, Du soleil sur la grande route*. Pinceau souple, également propre aux petites scènes et aux grandes figures, vigoureux dans l'expression des types, d'un coloris fin et délicat, unissant ces qualités rarement accouplées dans les *Deux Vieux*, dans le charmant *Profil d'un enfant* coiffé d'un délicieux chapeau, et dans l'aquarelle *Anes et Poules*, si remarquable par la simplicité et la justesse des tons, M. Raffaelli a aujourd'hui une notoriété avec laquelle il faut compter.

Telle est, dans ses principaux traits, l'Exposition des Indépendants, qui a surexcité plus de colères aveugles que de critiques motivées. Les efforts de cette association de peintres, vivant de leurs propres ressources, ne demandant rien à l'administration, cherchant leur voie, bonne ou mauvaise, avec constance et conviction, méritent mieux que des invectives passionnées; ces nouveaux venus ont droit, quels qu'ils soient, à l'équité, et même, comme tous les novateurs, à la discussion. On leur doit au moins ce sentiment de reconnaissance qu'on a pour les poteaux indicateurs sur les routes peu frayées; ils marquent la bifurcation des deux chemins dont l'un mène à l'idéal connu, l'autre à l'idéal nouveau.

CHARLES EPHRUSSI.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. [592]



PHYSIOLOGIE DU CURIEUX

Il y a deux sortes de curiosité : l'une s'occupe de l'art, l'autre s'occupe du reste.

Les collectionneurs d'insectes, de coquilles, de minéraux, de monnaies, de sceaux, de jetons, en un mot, tous ceux qui font un recueil de curiosités historiques ou savantes, ont un trait commun : ils cherchent la série. Un échantillon vulgaire ou barbare entrera dans leur vitrine, s'il comble une lacune, car il faut avant tout que les suites soient complètes : la collection n'a de valeur qu'à ce prix. A coup sûr, ils préfèrent un beau spécimen, quand ils ont

le choix ; mais la beauté n'est pas le but exclusif de leur recherche ; elle se rencontre là d'occasion, perdue dans la foule, elle n'occupe pas la première place et figure à son rang, dans sa case, avec son étiquette.

Le curieux d'objets d'art ne cherche pas la série, il ne vise que le beau ; il ne classe pas, il écrème.

Le curieux de science et d'histoire est toujours un savant ; le curieux d'art l'est quelquefois. Le premier a besoin d'érudition dans sa spécialité, pour apprendre à déterminer les époques, les catégories, les espèces. Le second peut s'en passer à la rigueur ; avec du goût, du coup d'œil, une longue expérience et le sentiment artiste, il en sait assez pour choisir un bronze de maître, une médaille exquise, une toile immaculée.

Il est l'amateur par excellence, c'est-à-dire l'amoureux ; il aime l'art sous toutes les formes, à tous les âges et chez tous les peuples. Il l'aime jeune, vivant, actuel, dans son printemps et sa fraîcheur ; il l'aime encore vieilli, ennobli par le temps ; il l'aime jusqu'au bout, dans ses derniers lambeaux marqués de l'empreinte auguste des siècles, dans sa rouille sacrée, dans ce *je ne sais quoi d'inachevé* que donne la ruine. Un jour, le Poussin, rencontrant un étranger qui venait à Rome acheter des antiques : « Tenez, dit-il en ramassant une poignée de sable mêlé de ciment, de porphyre et de marbre, emportez cela pour votre musée et dites : « Ceci est l'ancienne Rome. »

Millin veut que l'amateur possède « l'érudition historique, des connaissances acquises dans une vie retirée, et l'équilibre de l'âme ». Millin est exigeant. Couvreur n'avait ni *érudition* ni *connaissance acquise* ; on peut même affirmer que les éléments de la civilité puérile ne lui étaient pas familiers. Sa *vie retirée* s'écoulait dans le tumulte de l'Hôtel des ventes ou dans sa boutique toujours pleine. Dirai-je qu'il avait ce flair singulier qui permet à certains animaux de découvrir des truffes ? Qu'importe après tout, pourvu que ce soient des truffes ? et Couvreur a passé sa vie à en trouver.

Octave est un voyant ; il connaît le signe mystérieux, invisible aux profanes et toujours le même, que depuis six mille ans le génie imprime invariablement sur ses œuvres ; chez lui tout est délicat, excellent, trié sur le volet. Parlez-lui d'archéologie, de textes, de monogrammes, il vous dira que l'érudition n'est pas son affaire, qu'elle est utile, salutaire, rassurante, qu'il est bon de l'avoir, mais qu'on peut s'en dispenser. L'amoureux n'est pas tenu de produire un diplôme de médecin.



L'amateur et l'érudit ont un objectif, des procédés différents. L'un, passionné pour le beau, ne poursuit que son idole; il la reconnaît à son parfum, à son rayonnement, il la devine. Son instinct, son émotion, son enthousiasme lui crient : C'est elle! et, comme Pauline, *il voit, il sait, il croit.* L'érudit, impassible et sceptique par état, dissèque, décompose, analyse à froid; il veut des preuves, un état civil en règle, des papiers de famille; il fait la police, arrête les suspects et contrôle les feuilles de route. Le premier se jette aux genoux de la beauté, l'autre lui demande ses passeports.

Aucun n'est infaillible. L'érudit court le risque d'accueillir une œuvre habilement contrefaite, ayant tous les signes matériels de l'authenticité, mais dépourvue de caractère; l'amateur peut céder au premier mouvement, à l'apparence du beau; il ne choisira pas une œuvre médiocre ou fausse, il se laissera prendre à la beauté du diable.

Quelques amateurs sont en même temps des érudits; plus investigateurs ou moins confiants que les autres, ils ont cherché des témoignages, des rapprochements, des filiations certaines, des preuves; les matériaux mêmes de leur collection deviennent entre leurs mains autant de problèmes à résoudre, d'inconnues à dégager. Ils fouillent le passé jusqu'au tuf, pour asseoir leur croyance sur le bon sol, frayent des voies nouvelles et répandent leur doctrine. Ce sont les travailleurs de la curiosité; ils ont la double garantie, l'instinct, qui devine, et la science, qui raisonne; la double jouissance, celle du gourmet, qui savoure, et celle du savant, qui prouve. Chez eux, la critique et la foi se tempèrent, se complètent et s'entendent à merveille : l'amateur emporte le savant dans les régions hautes, et le savant lui sert de garde-fou.



L'homme qui aime les livres, pour l'excellence des images, la perfection typographique, l'élégance des reliures; — les médailles et les estampes, pour la qualité des épreuves, la beauté du travail, l'œuvre de l'artiste; — qui ne cueille que la fleur dans chaque espèce : celui-là

s'appelle un amateur. Les autres sont des curieux de livres, d'estampes et de médailles.

La recherche exclusive du beau détermine le caractère de l'amateur et le distingue du collectionneur proprement dit; elle marque sa place non loin de l'artiste. L'amateur et l'artiste sont la conséquence l'un de l'autre : l'artiste dépend de l'amateur, c'est pour lui qu'il travaille de son vivant, c'est sur lui qu'il compte après sa mort; l'amateur dépend de l'artiste, sans lui quelle serait sa raison d'être? Mais l'artiste a toute la supériorité du génie créateur; il est le père, le générateur du beau; l'autre n'a qu'une paternité secondaire : il ne crée pas de chefs-d'œuvre, il adopte ceux des autres.

L'éducation de l'amateur est lente, difficile. Le don naturel n'y suffit pas; elle exige une pratique assidue, un entraînement particulier, quotidien, une défiance sans limites, une élimination patiente, impitoyable. A la longue, le goût s'épure, s'affine; l'œil devient plus pénétrant, l'instinct plus subtil, le diagnostique plus sûr, plus délicat. Que d'années encore, combien de faux pas, de chutes, de déceptions, avant d'acquérir l'intuition nette, la clairvoyance du beau, avant d'être maître de soi!

Défiez-vous de l'amateur qui ne se trompe jamais; le plus fort est celui qui se trompe le moins.

La Bruyère n'est pas tendre pour les curieux; de la part d'un confrère, le procédé n'a rien de surprenant. La Bruyère pratique une curiosité *sui generis*, pour laquelle il est plein d'indulgence; elle consiste à collectionner les vieux mots, les anciens tours de notre langue, ceux qui ont de la race, qui sont rares, bien faits et frappés au bon coin : c'est la curiosité *littéraire*. L'autre, la curiosité *artiste*, n'est pas d'aussi bonne maison, j'imagine, et La Bruyère la traite de la belle façon. « Ce n'est pas un amusement, dit-il, mais une passion, et souvent si violente qu'elle ne cède à l'amour et à l'ambition que par la petitesse de son objet. » Il la confond avec la manie des tulipes, des chenilles et des canaris; il admet, à la rigueur, qu'elle soit un passe-temps, pas davantage. Il dirait volontiers, comme Cicéron au peuple romain : « Laissons aux peuples tributaires le soin de conserver ces objets d'art, si frivoles à nos yeux, afin qu'ils y trouvent une consolation, un amusement dans leur esclavage. »

La Bruyère dit encore : « La curiosité est un goût pour ce qu'on a et ce que les autres n'ont point, un attachement à ce qui est couru, à ce qui est à la mode; ce n'est point une passion qu'on a généralement pour les choses rares et qui ont cours, mais qu'on a seulement pour une certaine chose qui est rare et pourtant à la mode. » N'en déplaise au

grand écrivain, la curiosité ne suit pas la mode, elle la devance. Naguère le monde tournait en ridicule les Du Sommerard et les Sauvageot; ils ont fait école, ils s'imposent, et la mode les applaudit. La curiosité n'est pas un attachement à *une certaine chose qui est rare*, mais à beaucoup de choses qui sont rares; ce n'est pas un goût *pour ce qu'on a et ce que les autres n'ont point;* hélas! c'est trop souvent un goût pour ce que les autres ont et ce qu'on n'a pas.

Je suppose que La Bruyère revienne au monde. Il se promène dans nos musées, dans nos bibliothèques, aux expositions; il visite les cabinets des amateurs; il contemple avec étonnement les débris de l'ancien temps sauvés de la ruine et servant de leçon à l'avenir; il assiste au prodigieux mouvement de l'école moderne, remuant, déblayant le passé, refaisant à nouveau l'histoire nationale sur des preuves authentiques, reconstituant la vie privée de nos aïeux, créant des industries nouvelles, ressuscitant des industries mortes, réformant le goût public, instruisant l'ouvrier, l'artiste, l'homme du monde. Quelqu'un lui dit à l'oreille : « Voilà les œuvres de la curiosité et la *petitesse de son objet!* » On lui montre son buste, ses portraits pieusement conservés par ces curieux mêmes qu'il a traités si cavalièrement; il voit des hommes graves, penchés sur des livres, et passant des jours, *ces jours qui échappent et qui ne reviennent plus,* à collationner ses premières éditions, à comparer les leçons différentes, à rétablir enfin son texte original défiguré par le temps, et ces belles phrases, les siennes, celles qu'il a tant aimées et si bien élevées.



La curiosité est voisine de l'amour, — je ne compare pas, je cherche des analogies. — Elle a, comme lui, l'émotion, la fièvre, la jalousie, le mystère, les illusions, les désespérances et les enthousiasmes. Ne lui parlez pas de contemplation pure et de platonisme : elle veut posséder à tout prix. Elle n'admet que l'amour positif et la polygamie; le curieux, c'est le pacha, celui qui collectionne des femmes.

La curiosité n'est pas le produit de telle ou telle situation de fortune, de telle ou telle condition sociale : des médecins se passionnent pour les éventails, des carrossiers font collection d'estampes. Ce n'est pas un phénomène accidentel; plantez l'art où vous voudrez, il poussera des amateurs aux environs.

Qui pourrait compter les mille et une incarnations du curieux? Le Protée est insaisissable; il change de physionomie suivant le caractère, les passions, le tempérament, l'humeur; il varie d'un siècle à l'autre, d'une latitude à l'autre, d'un homme à l'autre, du jeune homme à l'homme fait, de l'homme fait au vieillard.

Un tel, dans sa jeunesse, raffolait de la Dubarry; à trente ans, il jette par-dessus bord ses vieilles amours, entre chez Louis XIV et fait la cour à La Vallière; à trente-cinq ans, il se passionne pour Marion Delorme; à quarante, pour Diane de Poitiers; hier, il contait fleurette à la Renaissance; aujourd'hui, le voilà fou du moyen âge; demain, il tombera aux pieds d'Aspasie ou de Phryné, leur jurant un éternel amour. Il remonte ainsi d'âge en âge, à mesure que son goût, comme un vin généreux, se dépouille en vieillissant.

Raphaël cherche partout son phénix; il l'aperçoit, le poursuit, le possède et n'y pense plus. Il traite ses amours à la façon du poète,

..... Comme une beauté qu'on n'a point possédée,
On l'adore, on la suit; ses détours sont charmants.
Pendant que l'on tisonne en regardant la cendre,
On la voit voltiger ainsi qu'un salamandre......
Mais, dès qu'elle se rend, bonsoir, le charme cesse.

Sa conquête d'hier, autant en emporte le vent; celle de tout à l'heure lui déplaît déjà. La seule, l'unique, son rêve, c'est la conquête de demain, qu'il n'a pas faite, qu'il fera et qu'il jettera au vent comme les autres. Lassé de tout et jamais assouvi, une Messaline.

L'un n'aime que les inconnues, c'est lui-même qui fait les réputations. L'autre n'aime que les réputations toutes faites; il court les encans fameux, choisit les beautés à la mode, celles qui ont déjà passé par des mains célèbres, qui ont fait parler d'elles.

Un autre n'a qu'un amour, qu'une admiration, qu'une idole, sa dernière acquisition, sa dernière maîtresse.

Celui-ci choisit une soupente inaccessible, y cache son trésor et s'enterre tout vivant dans sa nécropole. Celui-là fait venir l'emballeur, enveloppe chaque objet soigneusement et se met en route avec ses caisses, promenant de ville en ville sa collection ambulante, son sérail de voyage.

J'ai vu un homme pâlir et chanceler devant l'édition originale des Fables de La Fontaine, dans une reliure en maroquin bleu doublée de maroquin rouge, portant les insignes de la Toison d'or : l'exemplaire de Longepierre relié par Boyet!



Lavreince pinx. Du ardin sculp

L'ABSENCE

(GOUACHE DE LA COLLECTION DE M. M.

Gazette des Beaux Arts. Imp. Ch. Chardon aîné

Fantasio a fouillé tour à tour le vieux sol italien, les sables d'Égypte, les *tumuli* gaulois, les catacombes romaines, les tombeaux de la Béotie.

> Prêtre désespéré, pour y chercher son dieu;.....
> Se disant chaque soir : Peut-être le voici,
> Et l'attendant toujours, et vieillissant ainsi.

Le provincial collectionne tout, les tableaux, les fibules mérovingiennes, les terres cuites, les livres, les silex et les morions, les monnaies, les assiettes et les parchemins. Son cabinet est un bazar : Gouthières coudoie Donatello, Chilpéric est voisin de Louis XIV, Robespierre de Périclès, Palissy donne la main aux antédiluviens. Il a un assortiment varié, comme certains marchands des petites villes qui tiennent la papeterie, les denrées coloniales, la mercerie et un peu de musique.

Le Parisien est spécialiste. Il choisit un petit coin dans le territoire de la curiosité; il le divise, le subdivise et n'en garde qu'une tranche. Il se cantonne dans une époque, mieux que cela, dans une certaine nature d'objets de la même époque. Il cherche les peintures ou les dessins d'un seul maître, les monnaies d'un seul pays, les produits d'un seul atelier. Il y a l'amateur d'épées qui ne recueille que les épées de cour du XVIII[e] siècle; l'amateur d'horlogerie, et l'amateur de montres, et celui qui ne cherche que les *coqs* de montre. Il y a l'homme qui collectionne la céramique, et, dans la céramique, celui qui ne collectionne que les faïences françaises du XVI[e] siècle et, parmi celles-ci, les Palissy, et, parmi les Palissy, ceux qui sont blonds.

Matteo appartient au XV[e] siècle, non pas au XV[e] siècle français, ni au XV[e] flamand, ni au XV[e] allemand ou espagnol, mais au XV[e] italien.

Beauvoir cherche les autographes d'artistes; Lorangère n'admet que les peintures françaises du dernier siècle. Il possède deux Fragonard merveilleux; on en parle à Beauvoir. « Des Fragonard! fait-il; moi, j'en ai dix, tous autographes. »

Babouk est un Persan, Rabagas un révolutionnaire, Clodomir un mérovingien; Héliodore habite Athènes, Trophime loge aux catacombes, et Pharaon aux Pyramides. Chacun reste dans son église, fraye avec ses coreligionnaires et dédaigne le reste.

J'ai rencontré Gog et Magog, deux préhistoriques; ils ne se parlent plus. Magog est pour la pierre polie, il traite Gog de barbare. Gog tient pour la pierre non polie, il appelle son confrère un jeune.



Je connais une contrée pittoresque et charmante, peuplée de castels gothiques, de villas italiennes, d'alcazars moresques, de bastides provençales, de chalets et de cottages, de chaumières et de casinos. Ici les donjons sévères du moyen âge, plus loin les élégants manoirs de la Touraine; l'art classique et l'art libre, tous les styles et toutes les fantaisies : des temples et des mosquées, des chapelles et des pagodes, des huttes et des tentes; des cavernes pour les amateurs.

Chacun se loge à sa guise, sur les hauteurs souveraines de l'antiquité ou parmi les bosquets fleuris de Trianon, au pied des pyramides ou sur le bord des longues avenues françaises, à l'ombre des grandes forêts druidiques ou dans les bocages de la Renaissance, hantés par les nymphes et par les faunes.

On y chasse, on y pêche; on tue la grosse bête et le menu gibier.

Les habitants sont en général d'humeur facile et bien élevés; ils accueillent volontiers les étrangers. Ils adorent un grand nombre de dieux auxquels ils donnent des noms bizarres, *le seizième, le quinzième, le dix-huitième*; ils ont un culte, des fétiches, des pontifes. Ils sont grands chasseurs et témoignent un goût prononcé pour le commerce. Des voyageurs assurent qu'ils pratiquent l'anthropophagie, mais entre eux seulement; on les a vus dévorer leurs semblables dans l'intimité.



Après les tableaux de Michel-Ange et la porcelaine des Médicis, ce qu'il y a de plus rare chez l'amateur, c'est la bienveillance.

La jalousie règne dans toutes les corporations. Artistes, médecins, avocats, musiciens, gens de lettres, chacun digère avec peine les lauriers du confrère et l'égorgille périodiquement pour se consoler. La corporation des collectionneurs s'acquitte de la besogne avec une grâce particulière. L'amateur connaît toutes les petites perfidies de l'art oratoire, insinuations, sous-entendus, réticences, euphémismes; il a des inflexions de voix, des sourires démontants, des éloges qui désespèrent,

des compliments homicides. Il sait son répertoire par cœur; c'est un toréador raffiné, il massacre artistement.

Peu d'enthousiasme chez les autres, voilà sa profession de foi ordinaire; chez lui, tous les œufs ont deux jaunes, comme disent les Provençaux.

Il faut un moral solide, une grande chaleur de conviction chez le néophyte pour résister à ces douches courtoises et glaciales. Avec le temps on s'y fait, on se bronze, on finit par acquérir la foi du charbonnier, et l'on bêche à son tour sans remords les plates-bandes du voisin.

La passion de la curiosité est complexe : elle comprend le désir de posséder pour soi-même, le désir de posséder pour les autres, et le désir d'empêcher les autres de posséder. Suivez Maxime à l'hôtel Drouot; il ne regarde même pas l'objet dont il a le plus envie, il le dédaigne; il laissera dire, au besoin il dira lui-même qu'il est restauré, suspect, médiocre. Si le concurrent persiste et qu'il faille lui céder, eh bien, on luttera jusqu'au bout, on lui fera payer le double, le triple; le vainqueur saura du moins ce que lui coûte la victoire. Parfois l'amateur rencontre en voyage, chez un particulier, une pièce excellente qu'il n'est pas assez riche pour acquérir et qu'un rival est en train de marchander. Comment l'évincer à coup sûr? Rien n'est plus simple : il suffit de dire à l'oreille du propriétaire que sa pièce est sans égale et vaut dix fois le prix qu'on lui offre; le procédé réussit toujours. C'est ce qu'on appelle, en *argot* de la curiosité, *clouer* un objet.

Vous achetez une œuvre excellente, vous l'installez chez vous, vous lui donnez la place d'honneur, vous en parlez à vos amis; on s'empresse, on vous félicite, on admire, — autant qu'un amateur peut admirer. — Quinze jours, un mois se passent, on est blasé; les Athéniens se fatiguent d'entendre toujours nommer Aristide *le Juste*. L'objet n'a pas changé de place, il est là, on le sait, cela suffit. D'abord on lui faisait la révérence en entrant, bientôt la révérence fait place au bonjour amical; aujourd'hui révérence et bonjour sont supprimés; à quoi bon se mettre en frais pour un vieil ami de la maison, pour un habitué? on ne le salue même pas.

Un beau matin, l'ami disparaît; on apprend qu'il est vendu, que Fabiano l'a acheté. Immédiatement l'objet se transforme, il redevient une merveille; un changement de main suffit pour opérer la métamorphose. Et chacun accourt chez Fabiano : quel conquérant que ce Fabiano! Ces bonnes fortunes n'arrivent qu'à lui. — Cela dure ainsi un mois, quelquefois deux.

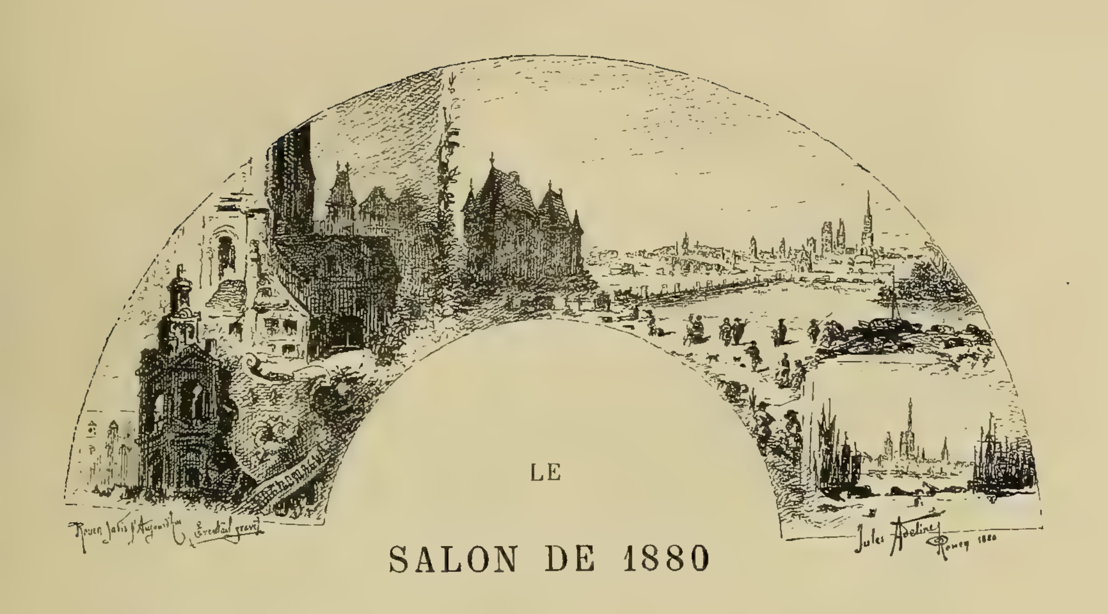


Il y a vingt-cinq ans vous arriviez à Paris, seul; obscur, n'ayant d'autre patrimoine que le génie de votre race, fils d'Israël, et la passion de la curiosité. Vous vous êtes mis à l'œuvre, et patiemment, jour par jour, choisissant ce que l'industrie humaine a pétri, limé, tissé, forgé, ciselé, soufflé ou fondu de plus exquis, depuis l'aurore du moyen âge jusqu'au déclin de la Renaissance, vous avez amassé une collection sans rivale, unique au monde, et bâti un palais pour la loger. Et quand vous parcourez ces longues galeries de velours et de soie, passant de la France à l'Allemagne, de l'Allemagne à l'Italie, de l'Italie à l'Espagne, vous pouvez frapper du pied le sol avec orgueil et dire : C'est moi seul qui ai fait cela. Vous avez réussi, vous avez tous les bonheurs, une fortune, un nom, des honneurs et une belle clientèle de jaloux.

EDMOND BONNAFFÉ.

(La suite prochainement.)





LE SALON DE 1880

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

Bone Deus ! quelle foire aux tableaux que ce Salon de 1880 ! Même dans l'exposition de 1848, où *tout* fut admis, jamais on n'en avait tant vu. Avoir à parler de ces quatre mille peintures et de ces deux mille dessins, cela vous donne envie de ne parler de rien, et d'aller au plus proche, à Meudon ou à Saint-Cloud, reposer ses yeux sur la verdure renaissante. Quel cohue d'inutiles ! quelle tourbe de médiocres ! quel fouillis d'insignifiants ! On en a mis partout, dedans, dehors, sur les paliers, dans les magasins, dans les escaliers, en long et en travers. Qu'avaient donc pu faire les refusés pour mériter l'exclusion? Critiques mes frères, jurés mes amis, où démêlerons-nous là-dedans les jeunes espérances de l'école ? Décidément, le règlement a agi bien plus sagement qu'il n'y pensait peut-être, car, s'il a visé à classer les artistes selon leur importance acquise, il n'est pas à croire qu'il comptât sur ce débordement. Toujours est-il que ses groupements se trouvent nous rendre un vrai ser–

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXI, p. 393. — Dans la séance de la Chambre des députés du 18 mai, M. le sous-secrétaire d'État des beaux-arts nous a fait l'honneur de citer à la tribune le premier article de notre étude sur le Salon. Nous avons cru devoir, à cette occasion, adresser à M. le Directeur de la *Gazette* une lettre insérée dans le numéro du 22 mai de la *Chronique des Arts.*

PH. DE CH.

vice, puisqu'ils vont nous aider à nous reconnaître dans ce chaos, et à nous diriger de prime abord vers les salles où l'on nous signale les artistes éprouvés.

A entendre les clameurs que suscite le désorientement des visiteurs, je crains que l'on ne soit injuste pour la vraie valeur de ce pauvre Salon. On est en train de lui faire une réputation qu'il ne mérite nullement. Il se créera autour de lui, comme autour de celui de 1848, une légende inique et ridicule, par laquelle les bons seront sacrifiés aux mauvais, et où l'on ne gardera le souvenir que du fabuleux encombrement de ses médiocrités. Eh bien, non, j'affirme que ce Salon n'est pas inférieur à ceux des dernières années passées. Je dirai même que, par certains côtés, il leur est supérieur; car les grands artistes qui nous restent ne se sont pas toujours montrés aussi égaux à eux-mêmes et à ce qui fit jadis leur juste renommée. Ils ne sont point tranformés; ils n'apportent point un élément nouveau et inconnu aux principes acquis de l'école : ils se maintiennent, chose si difficile. Si Bonnat avec sa ferme solidité, Baudry avec son grand air et la légèreté brillante de son pinceau, Lefebvre avec son dessin fin et précis, Hébert avec son sentiment mystérieux et son ton doré, Paul Dubois avec la savante construction de ses têtes, Carolus Duran avec l'éclat de ses étoffes et le vivant de ses épidermes exposaient pour la première fois des portraits tels que ceux que nous voyons là, quels ne seraient pas l'étonnement et l'acclamation du public ! Et que ne dirait-on pas du Laurens, du Breton et du Cabanel ? Puvis de Chavannes, G. Moreau, Henner nous envoient des œuvres tout à fait magistrales. — Parmi les plus jeunes, Bastien-Lepage, Duez, Cormon, Morot, Tony Robert-Fleury se montrent à nous avec des toiles du plus haut intérêt. Que vous faut-il donc ? Et qu'est-ce qu'un Salon, après tout, si ce n'est l'apparition de vingt-cinq à trente tableaux au plus, dont le public ait à garder la mémoire : les vingt-cinq tableaux sont là, et même davantage, c'est moi qui vous le dis.

Et, d'abord, le Salon qui nous donne l'admirable carton de Puvis de Chavannes, *Les jeunes Picards s'exerçant à la lance*, le *ludus pro patria*, celui-là ne sera jamais le premier Salon venu. L'artiste qui a conçu, dans le déroulement de cette composition immense, le poème entier de la Picardie primitive avec ses bosquets espacés et les vastes solitudes de ses tourbières, avec ses groupes superbes de jeunes lanceurs de piques, aussi élégants dans leurs nobles attitudes que des athlètes de la Grèce antique, avec ses vieux chasseurs de cygnes et de hérons à la mine sauvage comme leur gibier, avec ses autres groupes de belles filles et d'enfants se délassant des soins rustiques près des huttes de la tribu, l'artiste

qui exprime les choses de la vie idéale avec cette simplicité grandiose et cette observation instinctive et profondément juste de la nature en ce qu'elle a d'essentiel dans les gestes et dans les habitudes humaines est vrai-



ESQUISSE DE LA « GALATÉE » DE M. GUSTAVE MOREAU.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

ment un homme des grandes époques; et de ce qu'on dit qui lui manque je me moque, car, s'il me montrait les roueries vulgaires que les pédants regrettent, il ne serait pas l'abstracteur de poésie suprême, l'étonnant géorgique, si harmonieux en sa mâle sobriété, qui me charme

jusqu'au fond du cœur. — Et dire qu'un tel homme, de valeur si extraordinaire, parce qu'il est lui-même et vit sur les hauteurs, en est réduit, pour occuper dans sa pleine maturité les loisirs qui lui sont faits, après ses vastes et admirables compositions du Musée d'Amiens, après celles de l'escalier du Musée de Marseille, après la muraille de la basilique de Sainte-Geneviève, acclamée par tous les artistes, en est réduit à se commander à lui-même ces « lanceurs de piques » destinés dans sa pensée à compléter sa décoration de l'escalier d'Amiens! La France compte-t-elle donc tant de Puvis de Chavannes? et le Louvre n'a-t-il donc plus d'escaliers monumentaux, et l'Hôtel de Ville n'en a-t-il donc pas prévu, pour lesquels ce serait une fortune rare de se prêter aux combinaisons de cet incomparable décorateur.

Les poètes, les poètes, ceux qui nous donnent en peinture la sensation d'un esprit distingué et cultivé, ceux qui élèvent nos cœurs et aiguisent nos pensées, ils sont aujourd'hui si clairsemés dans l'école, vouée désormais, semble-t-il, aux inspirations les plus banales et les plus grossières, qu'ils m'attirent tout d'abord, je l'avoue, car toute vraie œuvre d'art est œuvre de haute recherche et qui doit porter en soi la qualité d'une pierre précieuse. Je me souviens que, quand on proposa à Gustave Moreau de vouloir bien se charger de la chapelle de la Vierge au Panthéon, il me répondit : « Non, je me crois plus utile à une autre tâche; je veux rester peintre de tableaux. » Mon regret fut grand, il dure encore, et je m'imagine toujours que cette chapelle, pour laquelle nul programme n'avait été imposé à l'artiste, placée en regard de celle où même liberté avait été laissée au génie de J.-F. Millet, aurait vu naître dans son isolement des ingéniosités mystiques et délicieuses qui n'auraient pas été un des moindres attraits du décor de ce monument. Cependant, quand je vois au Salon des tableaux tels que la *Galatée* et que l'*Hélène*, je comprends mieux ce que Moreau voulait dire, et quel service il rend à l'école française en montrant aux artistes quelle intensité de sentiment il convient d'apporter dans la création d'une figure, et quelle étude minutieuse dans le choix des accessoires qui l'expliquent. Cette adorable Galatée aux lignes si pures, au ton si doux, livrée, durant le rêve souriant de son sommeil, à l'œil de Polyphème qui la contemple à travers tout ce que la flore terrestre et marine a pu rassembler, comme lit de la nymphe, de plantes aux formes bizarres et aux couleurs d'harmonie profonde, cette Galatée sera dans l'avenir l'orgueil de quelque Louvre. — Quant à l'Hélène promenant sa mélancolique et fatale beauté sur ces murs de Troie dont les fossés sont comblés par les entassements des nobles cadavres de héros morts pour elle, sorte de statue du destin ému de ses involontaires ravages, je ne

connais point d'image plus terrible ni plus tragique. L'exécution toutefois n'a point la même perfection que dans la Galatée, mais peut-être le sujet ne le souffrait-il pas.

Henner n'a jamais poussé plus loin que dans sa *Fontaine* et sa *Tête de dormeuse* de cette année le charme ineffable de son pinceau magique. Qu'il la tourne et retourne, cette nymphe aux souples contours, qu'il la « penche sur la source des bois » ou la redresse, qu'il la couche de dos ou de face sur les gazons humides, à l'heure ambrée du soleil couchant, je ne m'en lasserai jamais, et tous les ans il nous la montre plus belle, et son épiderme moelleux mieux caressé par la lumière. Si Prudhon n'avait vécu parmi nous, il faudrait remonter aux temps corrégiens pour retrouver des morceaux de cette pâte, et un peu par delà pour rencontrer des figures de cette grâce toute suave dans sa chaude coloration. Non, qu'il n'aille point chercher ailleurs des sujets plus compliqués, et qu'il nous la répète toute sa vie, cette Amaryllis que Virgile eût voulu entrevoir dans le « mystère du soir » !

N'était un peu de ce maniéré moderne que Lesueur ne connaissait pas dans des sujets semblables à l'hôtel Lambert, je serais très touché par le panneau décoratif de la *Musique* que M. Raphaël Collin a peint pour le théâtre de Belfort. Les jeunes Muses sont d'une élégance charmante, leur air de tête est plein de grâce ; le fond est d'un agencement discret, et le ton général est sobre, comme il convient à de pareilles décorations. En somme, c'est un ouvrage d'un goût rare et d'un esprit distingué.

En cet ordre de compositions poétiques, à peine quelques rares curieux, sortant de la dernière grande salle, remarqueront-ils un large triptyque signé du nom du neveu de Léopold Robert et intitulé *les Génies de la forêt*. A coup sûr, l'œuvre est un peu sèche et incomplète. Ces figures adossées aux arbres qu'elles personnifient, les unes empruntées à l'art moderne germanique, les autres au contourné de l'art florentin, d'autres simplement à de jeunes modèles d'atelier, cela semble plutôt le sujet d'un carton que d'une peinture, et l'on dirait d'un dessin de Doré agrandi et traité suivant les données académiques. Je me rappelle une autre forêt mieux réussie de M. Robert, à l'un des précédents salons, et où l'on voyait des rondes d'autres génies menées le soir dans la verdure. Il y a peut-être ici dépense d'une imagination plus littéraire que pittoresque, d'un goût plus allemand que français ; mais il convient pourtant d'estimer cette tendance élevée qui cherche son sujet par delà le ruisseau commun.

Un peintre encore incomplet sans doute, lui aussi, mais du plus haut

sentiment, et que tout le monde se flatte, cette année, d'avoir découvert, c'est M. Cazin, l'auteur d'*Ismaël* et de *Tobie*. Dans ses deux paysages dénudés et mornes, empruntés, j'imagine, aux gorges désertes de la forêt de Fontainebleau ou à quelque lande sablonneuse du Poitou, il



FRAGMENT DE LA « GALATÉE » DE M. GUSTAVE MOREAU.

(Croquis de l'artiste.)

a placé naïvement les groupes de Tobie et de l'Ange, et du petit Ismaël se pendant au cou de la pauvre Agar désolée; et cela rendu avec une si parfaite simplicité juvénile, d'un ton si doux, si blond et sans apprêt, d'un faire si peu prétentieux, et où le sentiment est tout, que chacun croit reconnaître dans ces toiles d'une exécution un peu sommaire le charme naturel, les prémisses matinales d'un talent de la bonne race.

Il est des sentiments d'art qui sont éternels comme l'âme humaine, mais qui renouvellent tous les deux ou trois siècles leurs formes et leurs costumes. Ce que le Poussin, s'inspirant des bas-reliefs antiques, de leurs lignes sereines et tranquilles, cherchait dans ses *Bergers d'Arcadie*, dans ses *Triomphes de Flore* et dans ses scènes bibliques ou bu-



FRAGMENT DE LA « GALATÉE » DE M. GUSTAVE MOREAU.

(Croquis de l'artiste.)

coliques, la noblesse et la simplicité des attitudes rustiques, J.-F. Millet et, dans une gamme un peu inférieure, M. Jules Breton et ses imitateurs l'ont cherché et traduit à leur manière, sous les accoutrements de la paysannerie moderne. La belle sarcleuse, qui, dans le *Soir* de Breton, étend les bras en repassant sa méchante camisole, est la digne sœur de ses glaneuses de 1859. Seulement entre Millet et Breton il y a la dis-

tance de celui qui fait de la poésie profondément émouvante sans le savoir, à celui qui en fait de l'admirable en le sachant bien. Oui, Breton est poète, ses tableaux et ses vers en font foi, et aussi la profitable influence qu'il a eue sur tout un groupe de peintres de genre, auxquels il a appris l'élégance robuste et sans mièvrerie de la paysanne et l'honnête beauté de la vie des champs. Et comme son savoir n'est pas seulement d'instinct, mais raisonné et solide, il s'est trouvé qu'il était un professeur excellent, témoin les deux charmantes études d'enfants nus jouant dans des paysages, que je rencontre, de sa propre fille, Mme Demont-Breton, dans le grand salon central; — témoin les *Faucheurs de luzerne* et les *Glaneuses* de M. Julien Dupré qui, sans être sorti de l'atelier du maître de Courrières, mais par la seule observation de sa consciencieuse pratique, trouve moyen de nous en offrir des pastiches presque trompe-l'œil.

Est-ce que M. Lerolle n'est pas le peintre qui débuta, il y a quelques années, par un grand paysage où la Madeleine en prière était visitée par les anges, au pied d'arbres aux fières ramures qui se souvenaient de ceux du saint Pierre martyr du Titien? Si ma mémoire ici ne me trompe pas, M. Lerolle aurait possédé de vieille date l'instinct de la grandeur, et son tableau de cette année, qu'il intitule tout bonnement *Dans la campagne*, ne serait que la preuve nouvelle et plus marquée de ce don rare entre tous. D'un autre peintre on dirait que sa toile, pour un si petit sujet et si nu, est beaucoup trop large, car on ne voit là, sur le devant d'une vaste plaine aux herbes maigres et menues, qu'une pauvre jeune bergère conduisant quelques moutons à l'ombre de quelques arbres grêles, dont les têtes sont coupées par le cadre. Et c'est tout. Jamais l'on ne vit composition plus simple ni qui pourtant répondît mieux à son titre; c'est la campagne, la campagne même, dans toute la poésie de sa placidité tranquille, dans toute la légèreté de l'air qu'on y respire. Millet eût reconnu là son meilleur élève; peut-être seulement lui eût-il reproché de promener sa pastourelle et ses moutons sur un terrain trop aride dont le gazon est trop court, mais la faute en est sans doute au sable qui porte ce gazon, et les mottes de terre que remuait la charrue des laboureurs de Millet étaient d'un sol moins âpre et de plus grasse nature.

L'émotion du public est très vive et très légitime devant le tableau de M. Renouf, la *Veuve de l'île de Sein*. La poésie du deuil n'a oncques été exprimée d'une façon plus simple ni plus poignante, et avec des moyens plus réels et qui visent moins à la sensiblerie. La malheureuse veuve, agenouillée dans ses vêtements noirs, au milieu de ce cimetière de marins, pavé de dalles aux reflets verdâtres, avec cette mer cruelle à l'horizon, est vraiment touchante en sa muette douleur. Peut-être vou-

drait-on détourner du spectateur l'œil distrait de son pauvre petit garçon. Mais cela importe bien peu à l'impression profonde d'une scène conçue si fortement et dont l'exécution, d'une dureté implacable en ses détails, contribue à faire une ineffaçable image des austères souvenirs de la mort dans cette « terre de granit ».

Faut-il que notre jeunesse se sente riche de son fonds et sûre de son avenir pour faire, comme je l'entends parfois, la dédaigneuse envers la peinture de Cabanel? Ce serait, croyez-moi, un grand vide, si un tel maître d'atelier, gardien fidèle des nobles et honnêtes traditions de la peinture française, manquait à nos expositions. Cabanel occupe aujourd'hui parmi nous la place considérable que Carle Vanloo, le premier peintre du roi Louis XV, remplissait dans l'autre siècle : même agrément harmonieux et doux dans sa palette, même science de dessin coulant et correct, de composition sagement combinée. La *Phèdre* de Cabanel offre exactement les mêmes qualités qui ont été louées dans ses tableaux des derniers Salons, dans sa *Françoise de Rimini* et dans sa *Thamar*.

Je n'aime point, pour ma part, que la peinture traduise des scènes théâtrales. C'est une convention traduisant de seconde main une autre convention, et les deux arts ont des perspectives différentes. La chose, je le sais, a réussi à Guérin et à bien d'autres, et le public s'y laisse aisément prendre; il y trouve le commode renouvellement d'un plaisir dont il a déjà la clef, mais le peintre y trouve auprès des amateurs l'écueil de l'interprétation difficile d'un grand génie rival procédant plus librement sur un terrain mieux à lui. Cette réserve faite, où voyez-vous que le maître ait faibli? La pâleur exsangue et un peu laiteuse de ce beau corps épuisé par l'inanition volontaire, par les insomnies et par le fatal et inutile désir, creuse peut-être outre mesure le modelé délicat du torse de la possédée de Vénus. Mais je suis touché dans ce tableau par la recherche de l'expression passionnée, de cette expression concentrée que nos artistes se sont trop déshabitués de poursuivre, et aussi par l'étude des formes choisies et la préoccupation de la distinction dans les choses de goût. D'ailleurs, quand on possède un homme d'expérience aussi consommée et dont l'œuvre si nombreux, si soutenu et si réputé a fait tant d'honneur au pays, le laisse-t-on se dépenser dans des ouvrages de demi-genre, alors qu'il a fait ses preuves d'ordonnateur de grandes machines telles que le plafond de l'escalier du pavillon de Flore et la magnifique composition centrale des institutions de Saint-Louis, au Panthéon? S'il se présente, à la chambre de commerce de Bordeaux ou ailleurs, un travail digne de lui, on s'empresse de le lui attribuer, ne fût-ce que pour assurer à un monument de France une œuvre où se développerait une

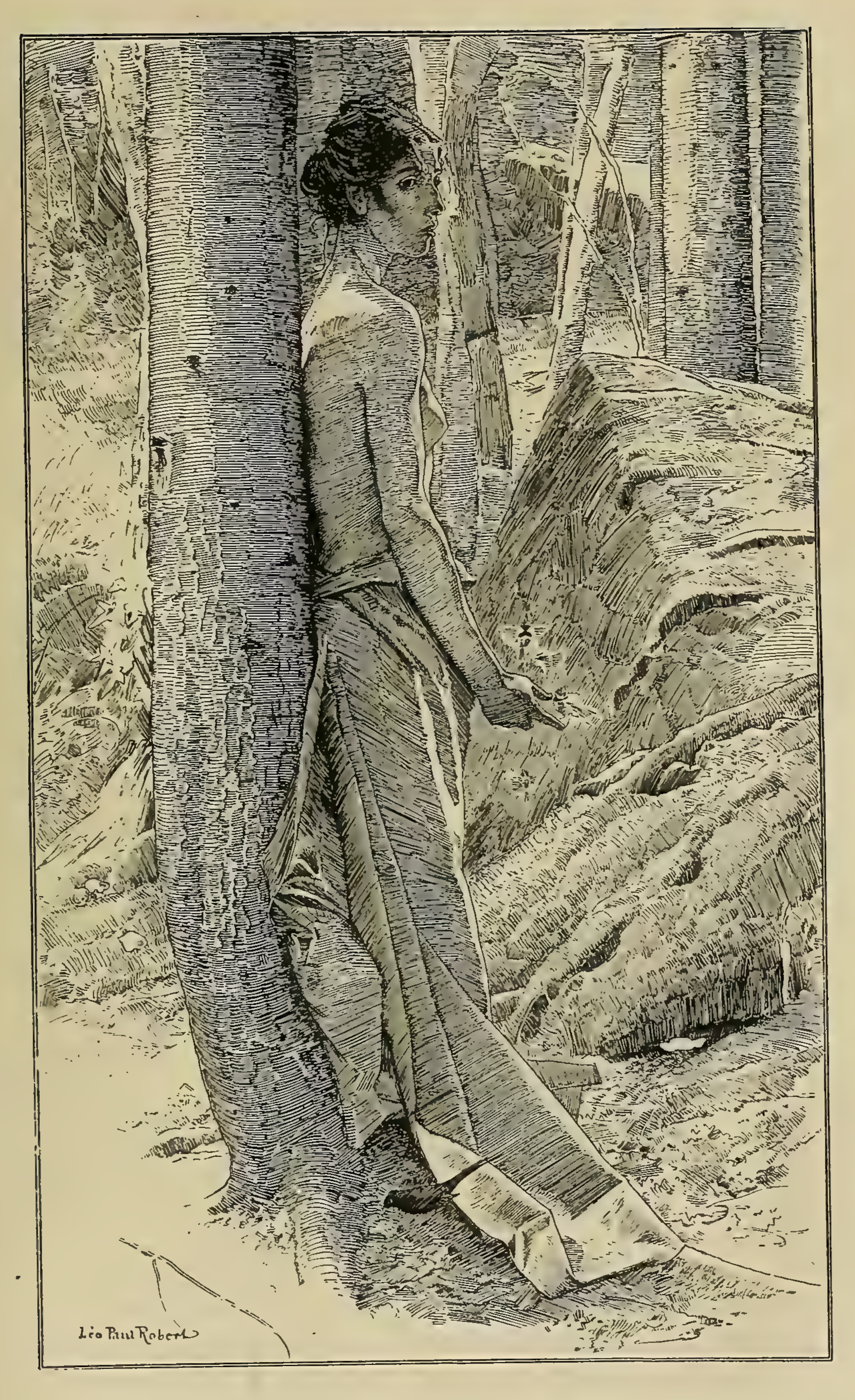
fois encore et dans sa pleine maturité ce maître tant estimé, dont les étrangers nous enlèvent à l'envi les tableaux d'un goût parfait et les portraits d'une élégance pure et charmante, et dont les élèves innombrables tiennent depuis longtemps la tête de l'école.

Car c'est bien de l'atelier de Cabanel que sont sortis tous ces H. Lévy, et ces Humbert, et ces Cormon, et ces Thirion, et ces Dupain, et ces Morot, et ces Besnard, et ces Blanchard, et ces Gervex, et ces Joseph Blanc, et ces Bastien-Lepage, et tant d'autres, dont quelques-uns, il est vrai, et non les moins avisés, avaient su réclamer par-ci par-là les sages et fins conseils du pauvre Fromentin.

Le succès de la famille de *Caïn*, par Cormon, est grand parmi les peintres; ce groupe sinistre de la première caravane fuyant à travers le sable roux du désert, sous la conduite de son chef maudit, est à coup sûr d'une impression puissante, et les formes massives, presque un peu trop lourdes, de ces êtres primitifs, qui semblent encore mal dégrossis de leur argile native, ne sont point l'œuvre d'un dessinateur ni surtout d'un cerveau vulgaires. Je me réjouis fort, pour ma part, de cette transformation inattendue d'un talent jeune et inquiet, mis en évidence dès 1875 par le tableau trop visiblement inspiré de la manière de Chasseriau et qui lui mérita alors le prix du Salon. Depuis ce temps, je ne sais quelle incertitude le travaillait et semblait paralyser son esprit. Le voilà, Dieu merci, dégagé et bien lui-même, et cette nature fine et nerveuse nous réapparaît tout à coup avec des qualités d'énergie robuste, qualités les plus rares et les plus précieuses dans une école quelque peu affadie, et dont l'artiste doit s'étonner tout le premier.

Dans la famille des élèves de Cabanel, Humbert a toujours compté parmi les plus déliés et visant le plus haut. La *Salomé* est un des ouvrages les plus distingués du Salon, non seulement par son invention très recherchée, mais mieux encore par les formes d'une gracilité charmante et d'un modelé très délicat; et de quels beaux tons de mystérieuse harmonie il a enveloppé, dans le paysage et les accessoires de son trône, le corps si clair et si juvénile de la séductrice, digne prix du sang du précurseur! Il faut pardonner à M. Humbert de s'être laissé distraire de travaux plus importants et d'avoir cédé à la tentation de peindre ce morceau charmant, dont Fromentin, comme nous, eût été ravi.

Du même atelier encore, M. Besnard arrivant cette année avec des œuvres si diverses. Qui croirait que cet *Épisode d'une invasion au ve siècle*, cette grande toile noire et violente, où toutes les fureurs brutales et sans merci de vainqueurs sauvages semblent mises en mouvement,



FRAGMENT DES « GÉNIES DE LA FORÊT », PAR M. LÉO-PAUL ROBERT.

(Dessin de l'artiste.)

au milieu d'une chaude et très juste atmosphère du soir chargée des vapeurs poussiéreuses d'une journée terrible, soit de la même main que le tour de force de tons jaunes dont se compose le portrait en pied — faut-il dire trop osé? — de M[lle] Melcy, du Gymnase. Je me souviens encore du ravissant portrait frais et pimpant par lequel fit sensation, dès ses débuts, M. Besnard, avant son prix de Rome, le portrait de M[lle] G., la nièce de Rochefort. C'était déjà une peinture claire et d'une fleur pleine d'éclat; mais elle avait, je dois le dire, la solidité d'un bronze, comparée à celle du nouveau portrait. Ce n'est pas, après tout, ce singulier appel aux yeux produit par le jaune serin de la robe et des bottines de M[lle] Melcy qui me trouble : l'audace, au contraire, ne m'en déplairait point; c'est là un jeu et comme un enivrement d'artiste qui se grise d'un ton et le suit dans tout son tapage; mais cela a mené le virtuose à donner à la tête et aux carnations de son modèle, de très belle allure d'ailleurs en son arrangement, une transparence et une inconsistance absolues et purement de convention. C'est une fantaisie de peintre, une gigantesque aquarelle à l'huile. Notre temps est celui de ces débauches ou plutôt de ces transpositions étranges et qui pourtant ne sont pas sans art.

Je ne dis pas que la *Flagellation* de M. Bouguereau soit une œuvre de grand caractère; cela sent trop le chemin de la croix, et il y a loin de là, comme parfaite réussite et comme juste mesure de son talent, à cette série de Vierges que le public a tant admirées de lui les autres années. Mais avouons que l'homme qui dessine ce Christ et aussi la *Jeune Fille se défendant contre l'amour*, une des meilleures mythologies que je connaisse de l'artiste, est un bien utile professeur de la grammaire du dessin, et qu'on a grand tort, par le temps relâché qui court, de ne point l'employer à l'École des beaux-arts. La preuve de la sûreté et de la bonne santé de son enseignement pratique, je la retrouve dans les œuvres de ses plus intimes élèves, les Cot, les Perrault, les Delobbe, etc. Ils se maintiennent avec une égalité, une tranquillité et une perfection imperturbables, et certains amateurs ont beau crier au banal et au trop joli, le public ne s'en laisse point déranger et s'empresse devant qui lui convient et qui satisfait pour lui l'idéal de l'accompli. On aurait beau lui dire que la coquette bucolique du jeune garçon et de la fillette si proprement vêtus à la mode antique et fuyant gaiement la pluie, abrités sous la même draperie, et que M. Cot intitule l'*Orage*, vrai pendant, pour le succès, de la fameuse *Balançoire*, et que toutes les toiles de même nature, les *Amours vainqueurs* ou *endormis*, n'ont rien de commun avec les inquiétudes et les rudes préoccupations de l'art véritable, — en ce qui touche à l'expression et au caractère du dessin, aux harmonies savantes

de la palette, — le public ne s'en soucie pas et s'en tient à son facile plaisir. Mais cette santé dont je parle peut, après tout, être un bien fort précieux pour la moyenne de l'école, trop portée à se complaire en son ignorance et à s'enorgueillir de son manque d'orthographe, et je répète que, dans un poste dûment autorisé, M. Bouguereau, le maître impeccable, le *senza errore*, pourrait lui être d'un grand secours.

Si j'étais l'État, et si, dans le Salon de 1880, je pensais à faire mes acquisitions pour les collections publiques, voici les œuvres que je noterais sur mes tablettes : le carton de Puvis de Chavannes; la *Fontaine*, d'Henner; la *Galatée*, de Gustave Moreau; la *Jeanne d'Arc*, de Bastien-Lepage; le *Portrait d'Ulysse Butin*, par Duez; le *Job*, de Bonnat; la *Salomé*, d'Humbert; la *Famille de Caïn*, de Cormon; l'*Eau dormante*, d'Hanoteau; l'*Ex-Voto*, de Butin; la *Veuve de l'île de Sein*, de Renouf; l'*Accident*, de Dagnan-Bouveret; le *Bon Samaritain*, de Morot; l'*Honorius*, de Laurens. Ce jeune crétin du « Bas-Empire », que je trouve superbe dans sa posture hiératique et dans sa pourpre terrible, une des plus audacieuses *taches* de peinture qu'ait hasardées Laurens, n'inquiéterait nullement d'ailleurs mes susceptibilités, car nous avons connu de dangereux et féroces crétinismes aussi bien en bas qu'en haut.

Le *Job* de Bonnat est un des plus vigoureux morceaux de peinture qu'ait jamais inspirés l'école espagnole. L'artiste, en remontant les bords du Nil, aura rencontré vers Philæ, accroupi sur le sable du rivage, quelque santon rongé par la vermine, et il aura gardé le souvenir de ce vieil extatique, avec les mille plis de son ventre tanné. Non, la peinture, comme trompe-l'œil de la décrépitude d'un centenaire, ne saurait aller au delà, et Ribera, auprès de celle-ci, dans les torses parcheminés et ridés de ses *Saint Jérôme*, n'est qu'un fade galantin.

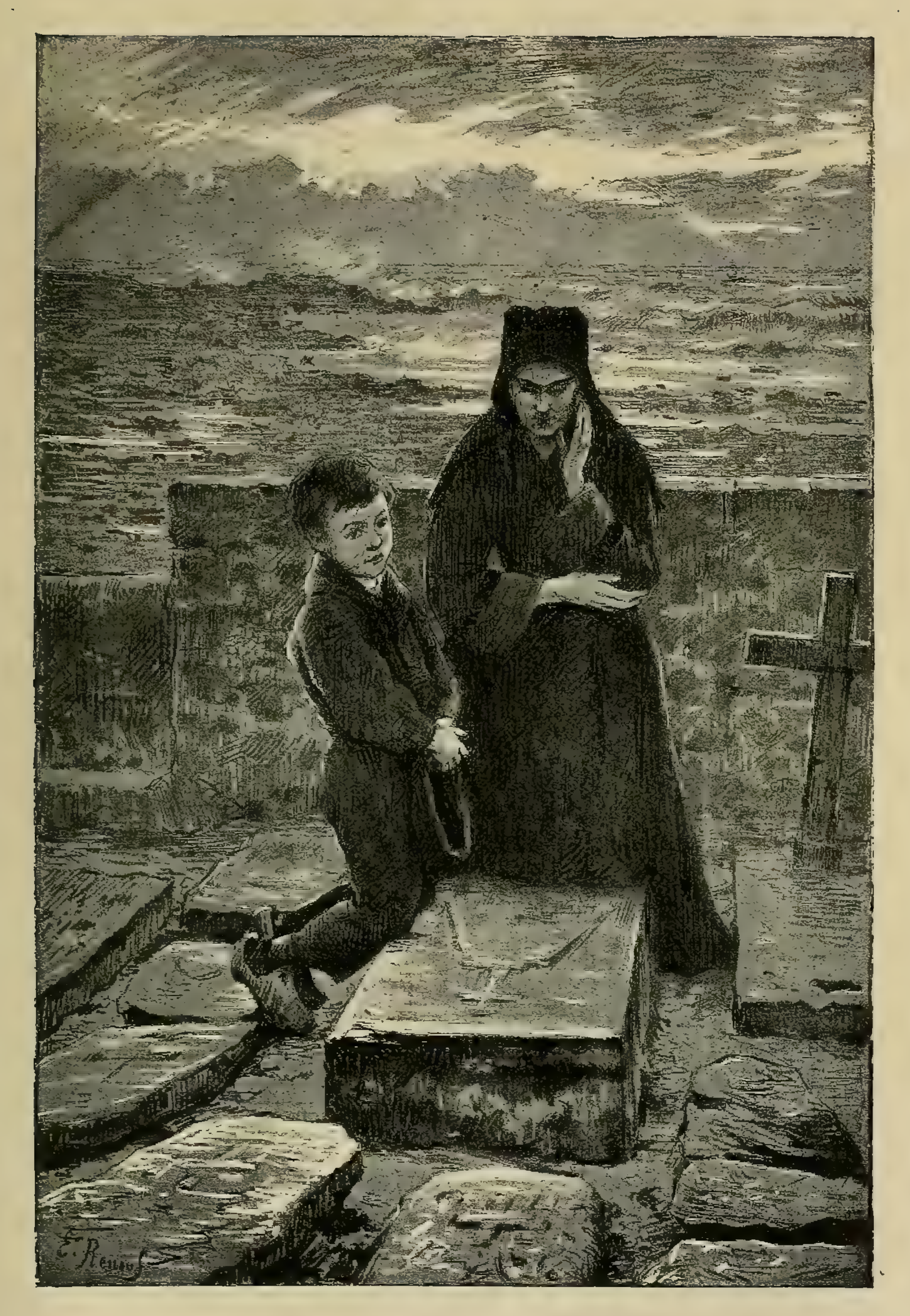
M. Morot, sans oser s'aventurer dans les noires cavernes de cette réalité voulue, a conservé pourtant à son groupe du *Bon Samaritain*, se mouvant dans la pleine lumière d'un beau paysage rude et montueux, de précieux accents de vérité vivante, qui soutiennent et relèvent en son effet cette sobre composition d'une très réelle grandeur.

Mais la vraie vérité, comme je l'aime en peinture, je ne la trouve tout de bon que dans le portrait d'Ulysse Butin, par Duez. Je me doute bien qu'il est plus difficile d'arranger dans de vastes paysages les figures du triptyque de saint Cuthbert que d'asseoir sur une falaise de la Manche, les jambes enveloppées de son plaid, un artiste devant son chevalet volant. Ce portrait, toutefois, à mon sens, est peut-être un progrès sur la grande œuvre de l'an passé, car je le tiens pour un pur chef-d'œuvre, et il ne faudrait rien savoir de l'histoire de l'art pour ne pas

reconnaître dans la facture de cet ouvrage toute la sincérité, la ténacité, la véracité profonde des grands maîtres du xve siècle.

Il n'y a pas à dire, Bastien-Lepage tient désormais sa place parmi ceux avec lesquels on compte, et cette place, d'année en année, tend à s'élargir. Sa *Jeanne d'Arc*, même avant l'ouverture du Salon, était déjà discutée, et il est certain que celui qui a peint ce tableau est d'une essence d'artiste très intéressante. Je ne le crois pas grand compositeur; il est de ceux qui, comme Henner, arrangent comme ils peuvent, mais font avec cela des œuvres inoubliables; et tout est là. Chacune de ses peintures successives nous est restée à tous dans l'esprit, d'abord sa Communiante et ses portraits du Grand-père et de la Grand'mère, puis le portrait de M. Hayem assis, puis son étrange portrait de M. Wallon, puis ceux du poète Theuriet et de son frère, puis le tableau des Foins, puis ses Cueilleuses de pommes de terre et sa Sarah Bernhardt. Aujourd'hui, sa Jeanne d'Arc nous apparaît, car il y a de l'apparition dans tout le tableau, aussi bien dans la figure principale que dans celles des saintes et de l'archange, mêlées étrangement aux arbustes et aux broussailles du verger, comme une sorte de somnambule éveillée qu'appellent, elle ne sait d'où, les voix de la Patrie. La brave et simple fille, accotée à son arbre, semble à peine se tenir sur ses pieds, et sa main gauche tortille les feuilles d'un bout de branchage, comme Ophélie tortillerait des fleurs. Le mystère de la vision se comprend bien dans tout cela et jusque dans ce clapotis d'ombre et de lumière qui joue dans le paysage confus. Cependant je ferai observer à M. Bastien-Lepage que sa Jeanne d'Arc est, après tout, une paysanne vivante, et que les gens qui appartiennent à ce bas monde y tiennent dans l'air ambiant, à quelque distance qu'on les y voie (et ici la figure occupe presque le premier plan), une place plus consistante, une silhouette plus ferme et plus nette; il n'a, là-dessus, qu'à consulter M. Duez et son portrait de M. Butin. Au demeurant, la sainte et énergique Lorraine n'a jamais été mieux comprise, à mon sens, dans les extases de sa patriotique jeunesse; la naïveté subtile de l'artiste et la délicatesse singulière de sa peinture le rendaient propre entre tous à nous traduire le mysticisme de cette scène idéale. — Quant à son petit portrait de M. Andrieux, et à l'interprétation aigre et bizarre donnée par ce particulariste à la figure du préfet de police, j'en dirais plus de bien si elle me paraissait menée tout au bout, et si le souvenir de l'étonnante merveille qu'il peignit l'an passé, d'après Sarah Bernhardt, ne me gâtait ce morceau, que l'on dirait sorti deux ou trois jours trop tôt de l'atelier du jeune maître.

Deux tableaux qui se regardent dans la même salle ne devraient la



LA VEUVE DE L'ILE DE SEIN, PAR M. RENOUF.

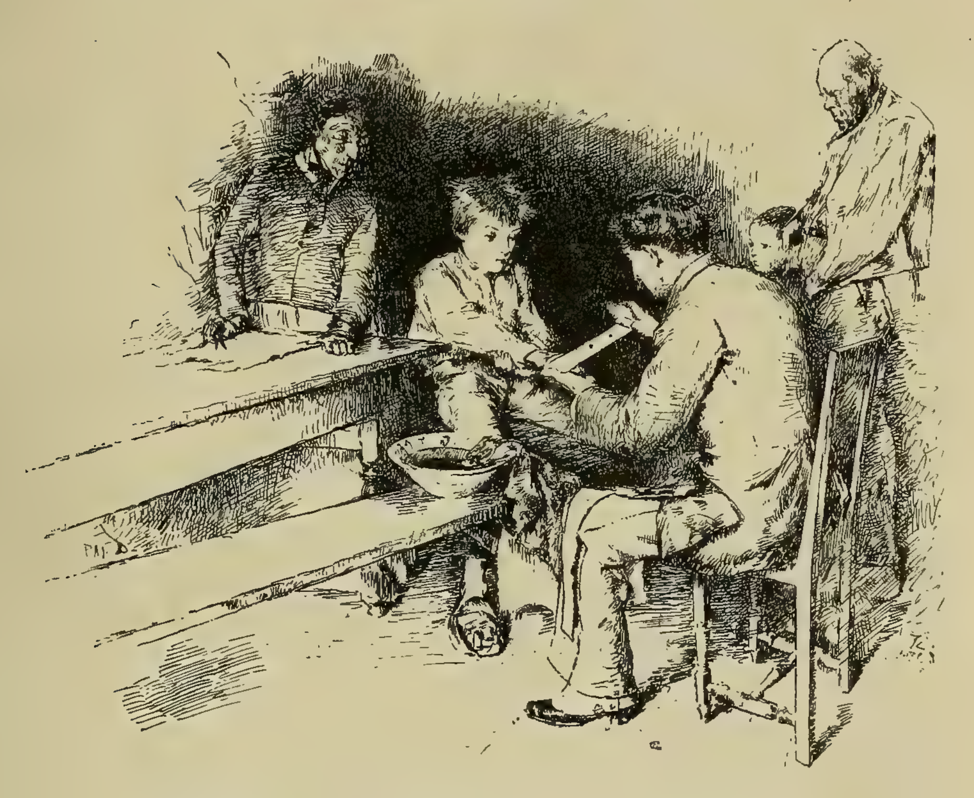
(Dessin de l'artiste.)

quitter que pour aller au Luxembourg : l'un est l'*Ex-Voto* de M. Ulysse Butin; l'autre, l'*Accident* de M. Dagnan-Bouveret. L'*Ex-Voto*, c'est-à-dire une famille de marins portant dévotement à l'église de leur village le petit modèle du navire qu'ils ont voué à Notre-Dame en une heure de tempête, est à mon sens supérieur à l'*Enterrement d'un marin à Villerville*, de 1878, et, pour qui connaît nos côtes de Normandie, jamais n'ont été représentés avec cette observation profonde, j'allais dire ethnographique, les types et les allures de nos populations maritimes. Je n'entends pas seulement leurs costumes et les habitudes intimes de l'ajustement de leurs bonnets, de leurs jupes, de leurs sabots et de leurs vestes, mais leur air de tête, enfants et vieillards, leur port, dans ce qu'il a de foncièrement respectable et noble, et leur teint, leurs gestes et leurs *tics*. — Quant à l'*Accident* de M. Dagnan, où vous voyez ce délicat gamin, à la tête si fine dans sa pâleur, dont un jeune chirurgien de passage panse le poignet brisé et tout ruisselant de sang, avec toutes ces bonnes gens du cabaret attentifs à l'opération, il y avait longtemps que les Salons ne nous avaient montré un tableau de genre aussi parfait. Il faudrait chercher dans ce que le vieil Anglais Mulready, et Knaus, et Munkacsy, et le Suisse Benjamin Vautier ont produit de plus ingénu et de plus expressif, pour trouver un ouvrage préférable à celui-ci comme entente et intérêt de la scène familière, et ils ne le dépasseraient pas par la fermeté et la justesse de la peinture. Le même M. Dagnan-Bouveret a exécuté, pour l'église de Bagneux, un saint Herbland qui doit fort donner à réfléchir au conseil municipal de Paris, car, dans leurs fameuses commandes de tableaux d'histoire, nos édiles n'obtiendront guère aisément des jeunes élèves de l'École des beaux-arts, fût-ce même au moyen d'un concours, une figure de cette intensité de sentiment, de cette piété pénétrante et recueillie.

Si j'étais l'État, et si je pensais à choisir parmi les jeunes exposants les peintres capables de me décorer mes monuments, je vais vous dire les noms dont je prendrais note pour ne les point oublier dans mes prochains arrêtés. Puisqu'on a, bien à tort, selon moi, et au grand détriment de l'art, renoncé puérilement à décorer les édifices religieux et à exercer les artistes sur des sujets chrétiens qui tendaient leurs esprits vers les zones les plus hautes, puisque l'on veut les exciter à la peinture purement historique, pour l'ornement de nos hôtels de ville et de nos palais de justice, je chercherais ceux qui, soit par le mâle exercice de leur pinceau, soit par le sens particulièrement intelligent et fidèle qu'ils ont montré de l'histoire, sembleraient les plus propres à la traduction des plus généreux faits de nos pères.

Entre les premiers, j'inscrirais M. Roll, le peintre de la *Grève des*

mineurs. Voilà un homme qui, depuis qu'il expose, a l'appétit des œuvres gigantesques et des toiles démesurées. Son Combat de cavaliers, puis son Amazone, puis son Inondation, puis sa Fête de Silène, des précédents Salons, sont assurément des compositions de grande verve et de large carrure, dans lesquelles ont eût été porté à reconnaître l'énergie d'un neveu de Géricault, un neveu auquel il ne manquerait qu'une certaine dose



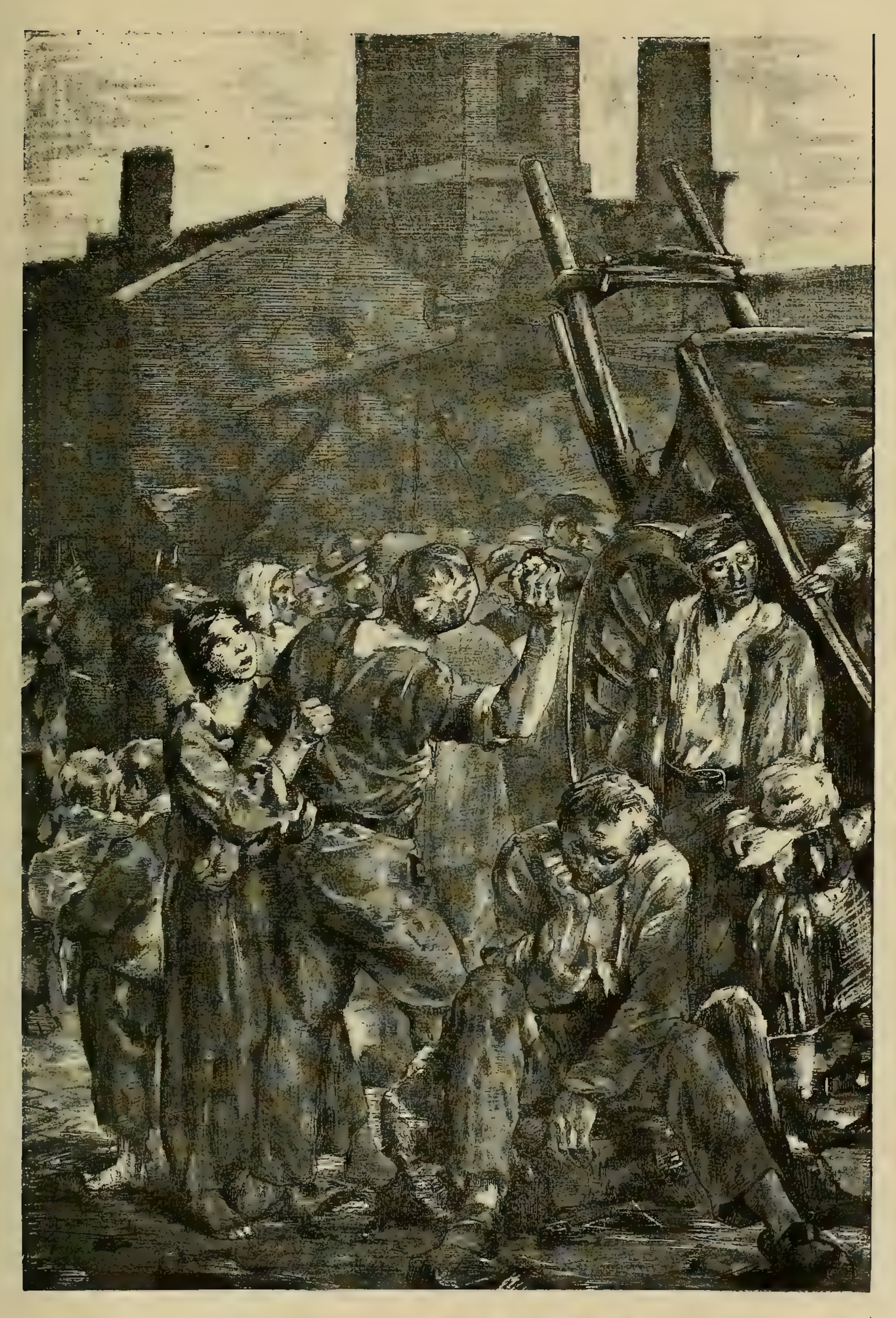
GROUPE CENTRAL DE « L'ACCIDENT », PAR M. DAGNAN-BOUVERET.

(Dessin de l'artiste.)

suffisamment académique de la solide éducation de son oncle. Sa *Grève des mineurs,* où le coloris un peu charbonné se trouve d'accord avec la nature même du sujet, est un tableau d'effrayante impression dans sa bestialité d'affamés désespérés, et j'ai vu des gens, témoins de scènes pareilles, qui m'en ont certifié la sinistre réalité. Je dis qu'après des preuves tant de fois répétées d'un tempérament vigoureux et porté aux grandes machines, M. Roll serait mûr pour des travaux de vaste décoration dans les monuments où l'on a aujourd'hui la prétention de faire

représenter les événements de la vie civile. Je dis que ce mâle artiste serait des premiers qu'une administration intelligente devrait appliquer à couvrir d'immenses murailles. J'en dis autant de M. G. Becker, l'auteur de la fameuse *Respha*, que l'on voit rongeant à l'étroit dans son tableau de cinq mètres son besoin exubérant de mouvement et ses imaginations singulières, témoin sa *Martyre chrétienne*, renversée, tête en bas, dans un escalier monumental, par les archers d'un préteur furieux. Je dis que M. Lehoux est encore de ceux-là, et que, si le coloris roux et monochrome de sa *Pêche miraculeuse* ne montre pas qu'il ait étudié à Rome une autre palette que celle un peu grossière et pesante des maîtres bolonais, son dessin a gardé la vigueur robuste qui lui est bien propre, et si l'on savait lui confier quelqu'une de ces décorations en grisaille dont les architectes du XVIe siècle savaient faire un si bel usage, je ne doute pas qu'il ne sût y dérouler des compositions d'une fierté et d'une ampleur qui feraient honneur au monument. On en trouverait d'autres encore qui demeurent inutiles avec toute leur science acquise, et qui tournent, et qui tâtonnent, se dépaysant comme ils peuvent, cherchant d'autres horizons. Je citerai M. Boutet de Monvel, que j'avais, me semblait-il, laissé chez J.-P. Laurens, et que je rencontre cette année chez Rembrandt, caressant le torse d'une jeune sorcière. Est-ce que celui-là aussi n'était pas préparé pour la peinture d'histoire? Je me croirais injuste en n'écrivant pas ici le nom de M. Lematte, rien que pour sa tête de la Victoire, — et celui de M. Courtois, pour son *Dante et Virgile aux Enfers*, composition vigoureuse et d'une imagination dantesque, et qui marque les grands développements acquis par le talent de l'artiste depuis son charmant *Narcisse*, du Musée du Luxembourg, — et celui de M. Wencker, pour son *Saül consultant la Pythonisse*, le seul tableau académique que j'aie noté au Salon, en souvenir de son délicieux portrait de fillette en robe grise, qui me charma si fort les yeux à une exposition précédente. Enfin, quand je regarde ce Ranvier au modelé si fin, si frais et si serré à la fois, *Bacchus et Ariane*, je ne puis me défendre de regretter que l'admirable plafond de la Légion-d'Honneur n'ait su mériter à son auteur une application nouvelle de son talent désormais expérimenté.

Quant aux peintres historiens, nous avons là M. Luminais, avec ses *Énervés de Jumièges*; — M. Maignan avec son *Renaud de Bourgogne accordant à Belfort des lettres d'affranchissement*, grande toile imitée de la manière de J.-P. Laurens, mais où il m'a paru que l'artiste, de tempérament plus adroit qu'énergique, était moins sûr de lui-même que dans des cadres de moindre étendue. — M. Priou (c'est déjà une vieille commande) avait à représenter les Consuls de Bordeaux prêtant serment,



FRAGMENT DE LA « GRÈVE DES MINEURS », PAR M. ROLL.

(Dessin de l'artiste.)

en 1564, devant le maire et les jurats. M. Priou a donné à son tableau une belle et pompeuse ordonnance, et la coloration en est très riche et très montée de ton, comme il sied à une cérémonie d'apparat. Les têtes et les mains des personnages sont dessinées d'un grand goût; en somme, c'est l'une des meilleures toiles de ce genre qui soit au Salon; elle ira rejoindre à Bordeaux, dans la Chambre de commerce, le tableau de M. Dupain, le *Droit de sortie*, qui figura avec tant d'honneur à l'Exposition de 1878. De ce même M. Dupain, nous voyons au présent Salon une peinture importante, empruntée, cette fois encore, à l'histoire de la Gironde, son pays. C'est la *Mort de Pétion et de Buzot le soir du 30 prairial.* Il se passe là, sur la lisière d'un petit bois, au coin d'un champ de blé mûr pour la moisson, à l'heure douteuse du soleil couchant, un drame horrible : les deux Girondins proscrits, traqués de ville en ville par le comité révolutionnaire, amaigris par la faim, les vêtements en lambeaux, se sont décidés à se brûler la cervelle, et luttent contre les chiens quasi sauvages des métairies voisines, qui vont dévorer leurs cadavres. Jamais le jeune peintre du *Bon Samaritain* n'a été mieux maître de son dessin solide et de bonne école, de sa brosse large et vigoureuse, que dans le rendu de cette scène dont la terreur semble empruntée au Dante, dans ce Pétion étendu raide sur les blés piétinés, dans ce Buzot qui se débat, blessé à mort et couvert de sang, contre la férocité de ces demi-loups enragés. Cherchez-vous un homme qui vous traduise les fastes révolutionnaires dans leur implacable énergie, le voilà.

Rien au monde de plus bizarre que le résultat produit dans l'esprit des artistes par le désir d'être agréables à la République, arbitre aujourd'hui triomphant et souveraine dispensatrice des commandes et des acquisitions. Ces jeunes peintres, sincères et droits, ouvrent l'histoire de la Révolution; ils y cherchent naïvement des figures et des scènes favorables à l'exercice de leur pinceau; ils y trouvent quoi? De singuliers sujets, en vérité, et point tant flatteurs pour la maîtresse du jour : M. Lix, Camille Desmoulins au Palais-Royal, provoquant les citoyens à l'émeute; — M. Betsellère, les soldats de Dumouriez venant insulter et menacer leur général dans sa propre tente; — M. L. Mélingue, Marat écrivant tranquillement dans son lit ses listes infâmes de proscription; — M. G. Cain, le buste du même Marat, placé aux piliers des Halles, en présence des attroupements ennemis de muscadins et d'argousins. Il n'y manque que cette fête de la déesse Raison, prêtée par M. Muller à la salle des aquarellistes, pour l'œuvre des écoles libres, et représentant la Maillard portée en triomphe dans le chœur de Notre-Dame, sur les épaules de la canaille avinée, au hurlement des hymnes sacrilèges. La



DANTE ET VIRGILE AUX ENFERS, PAR M. COURTOIS.

(Dessin de l'artiste.)

guirlande des bacchantes s'enroule autour de son siège; son maillot, couleur de chair, est tiède encore de ses sueurs de danseuse, et elle pose sur le blanc crucifix son brodequin rouge de courtisane. — M. J. Goupil a exposé au Salon le dernier jour de captivité de Mme Roland; mais surtout et partout, en peinture, en sculpture et de toutes mains, y pullulent des apothéoses de Charlotte Corday. O Charlotte! pure et héroïque martyre de la Paix, victime désignée et dévouée par toi-même au rétablissement de la Paix sociale, cette Paix, qui est ton mot, ton symbole et ta foi depuis ton départ de Caen jusqu'à ton arrivée à la guillotine, et qui n'est que l'expression transformée de la pieuse horreur dont fut prise Jeanne d'Arc, en d'autres temps, pour les déchirements impies et exécrables qui de loin en loin menacent de mort notre chère patrie, — il semble, quand le ciel tourne au noir, que ton image ait besoin d'être montrée à ce peuple, pour le rassurer contre des tyrannies qui ne sont encore, Dieu merci, qu'un rêve affreux; il semble que cette image soit à elle seule une invocation à la Paix, à la Paix, d'où sortiraient, au lendemain de lugubres angoisses, le répanouissement des cœurs et le renouvellement de la grandeur française.

La *Charlotte Corday* de M. J. Aviat, « immobile et comme pétrifiée de son crime, se tient debout derrière le rideau de la fenêtre ». C'est le thème fourni par Lamartine; c'est celui qu'avait déjà traité M. Baudry dans son tableau acquis par le Musée de Nantes. L'attitude de la figure est belle et noble en son émotion; la tête toutefois n'offre peut-être pas un caractère suffisant de force surexcitée que l'on peut supposer à la femme si novice au meurtre et qui vient de frapper un tel coup. — La Charlotte de M. Weertz, effarée et collée au mur derrière la baignoire où se débat Marat expirant, par les vociférations effroyables de la femme, des municipaux et de la populace, qui se ruent contre elle, est bien diminuée, elle aussi, par l'expression trop amincie d'une tête petite et sèche. Mais, par contre, le groupe des gens qui se précipitent violemment dans la chambre est d'une turbulence et d'une facture dignes d'un vrai peintre d'histoire et qui sait son métier. — Dans la même salle, où sont déjà réunies ces deux toiles en l'honneur de Mlle de Corday, un troisième peintre, M. Cam. Clère, lui a consacré un triptyque, ni plus ni moins qu'aux saintes du temps passé : l'introduction chez Marat, l'arrestation, la toilette funèbre. — Enfin dans une autre salle, M. E. Duchesne a retracé la scène dramatisée par Lamartine, le bourreau apportant la chemise rouge dans ce cachot où le peintre Hauer avait commencé le portrait de l'héroïne, ce portrait que je me souviens d'avoir vu si longtemps au Louvre, en 1846 et 1847, dans



ASSASSINAT DE MARAT, PAR M. WEERTZ. — (Dessin de l'artiste.)

le sombre couloir du second étage, avant qu'il fût porté à Versailles, et qui avait servi jadis à Hauer lui-même pour ce petit tableau de l'assassinat que possède aujourd'hui notre ami Ch. Vatel, l'historien dévoué de Charlotte Corday.

Assez parlé de ces tristes temps, et revenons à l'art, qui est mieux notre affaire, et particulièrement à l'art monumental, auquel le livret du Salon a consacré cette année, pour la première fois, un chapitre spécial. Je rencontre dans ce chapitre les peintures commandées déjà bien anciennement à MM. Biennoury et P. Nanteuil, l'*Institution des Quinze-Vingts* et l'*Éducation de saint Louis*, destinées à la décoration de la chapelle du Lycée Saint-Louis; — le frais panneau de fleurs printanières, peint par Mme Escalier comme modèle d'une tapisserie de Beauvais pour le grand escalier du Luxembourg; — pour le même escalier, deux panneaux de paysages, de MM. Harpignies et P. Colin, modèles de *Verdures* à exécuter aux Gobelins; — le carton d'Ehrmann, *Les Lettres, les Sciences et les Arts de l'antiquité*, modèle qui, on le sait, a remporté le prix définitif au concours des Gobelins pour la tapisserie projetée de la salle Mazarin, à la Bibliothèque nationale. — Et aussi les grands panneaux de Gust. Boulanger pour la mairie du XIIIe arrondissement : la *Patrie* et le *Mariage*, composition de bonne tradition, peinture aigre à l'œil, mais curieuse par ses portraits.

Je ne puis dire combien je suis aise de rencontrer dans le grand salon du Puvis de Chavannes la vaste toile destinée à un des plafonds du Musée du Luxembourg, et où Tony Robert-Fleury a représenté la *Glorification de la sculpture française*. Quand il fut chargé d'exécuter cet important ouvrage, Tony Robert-Fleury eut la bonne pensée d'aller prendre conseil auprès du maître le plus compétent en ces sortes de travaux, Galland, l'éminent professeur d'art décoratif à l'école des Beaux-Arts. Celui-ci qui connaît mieux que personne les ressources et les traditions françaises de son art spécial, engagea son jeune confrère à distribuer son large espace en compartiments qui en diminueraient le champ central, mieux proportionné dès lors à la représentation allégorique qui le devait remplir, et réserveraient la large bordure latérale pour des camaïeux figurant bas-reliefs, lesquels seraient réunis entre eux par des motifs d'ornement. Le parti était excellent et rentrait dans les données habituelles aux décorations des plafonds dans les monuments contemporains du palais de Jacques de Brosse ; il est même regrettable que nous n'ayons point songé à l'adopter plus tôt, lors de la décoration du palais de la Légion-d'Honneur, car il nous eût aidé à diminuer les proportions des admirables figures de Bin, d'Ehrmann et de Ranvier, un peu trop gigan-

tesques comme échelle pour l'œil du spectateur. Elle est très belle, très noble, très élégante, cette sculpture française peinte par Tony Robert-Fleury; elle est bien la muse idéale de l'art de Jean Goujon et de Germain Pilon; même le ton un peu roux dans lequel elle est exécutée rappelle fidèlement celui des peintures du Primatice de Fontainebleau, et l'artiste, vous l'avouerez, ne pouvait choisir un meilleur modèle. Je ne ferai à son ensemble qu'une très légère critique : c'est de n'avoir pas donné aux moulures qui bordent le compartiment central un aspect assez trompe-l'œil pour l'isoler de la large bande des camaïeux et des ornements, et le ton de ces ornements mêmes, ou plutôt du dessous sur lequel ils se détachent, m'a paru manquer quelque peu de vigueur. C'est un détail à revoir et à faire retoucher par les praticiens de M. Galland aussitôt que le plafond sera marouflé. Quand, après la série des travaux de la Légion-d'Honneur qui avaient si bien réussi à leurs auteurs et à l'administration, fut proposée la commande des plafonds du Luxembourg à Tony Robert-Fleury et à ses confrères, on songeait à exercer à de tels travaux décoratifs de jeunes peintres d'un talent déjà consacré par des compositions d'histoire. La *Marie de Médicis* de Carolus Duran et celui-ci, voilà deux ouvrages où l'épreuve est faite et a porté bonne chance à notre jeune école.

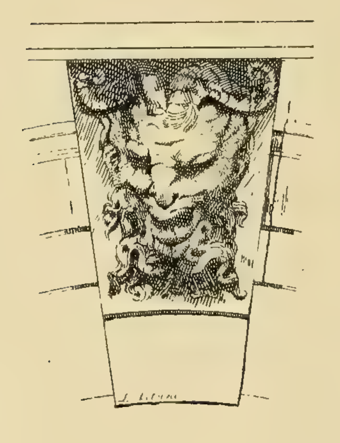
Sur le palier du grand escalier se voient deux panneaux de Thirion : *la France armée présentant la paix* et *la Force protégeant le droit* destinés à la décoration du Ministère de la Guerre. La coloration en est vive et éclatante et assez harmonieuse; mais les têtes manquent de caractère. A ces deux peintures menées, j'en ai peur, un peu tambour battant, je préfère, et de beaucoup, une certaine muse *Euterpe* du même Thirion, étude à mi-corps, pleine de souplesse et de charme.

Deux beaux ouvrages manquent à l'Exposition de 1880, et elle a pu les espérer jusqu'à la dernière heure : l'un était cette éclatante et magistrale glorification de la Justice que Baudry a exécutée pour le Palais de Justice et qui eût si triomphalement décoré le panneau central du grand salon d'entrée. L'autre, que la maladie de l'artiste ne lui a pas non plus permis d'achever à temps, était la frise monumentale que M. Joseph Blanc destine au Panthéon et qui doit y surmonter sa grande composition de Tolbiac. Nos peintres et le public ont été privés là d'un grand enseignement, car ils auraient vu les œuvres de deux maîtres décorateurs, nourris tous deux aux bonnes sources de l'inspiration et du goût. Et pourquoi M. Galland, le savant professeur des secrets de cet art décoratif, art si laborieux et si complexe dans l'apparente légèreté de ses détails accessoires, n'a-t-il pu nous montrer, au Salon, les trois grandes

compositions, merveilles d'harmonie claire et lumineuse, qu'il appliquait ces jours-ci à l'un des plafonds de l'Hôtel Continental? J'aurais volontiers, pour ma part, donné deux mille des tableaux exposés, pour jouir à loisir des œuvres de ce trio d'artistes qui respectent profondément leur art, et que leur art, en retour, fait profondément respectables entre tous.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

(*La suite prochainement.*)



VELAZQUEZ

(CINQUIÈME ARTICLE [1])



l'exception des coloristes, nous ne voyons pas que l'étude des maîtres italiens ait exercé sur le tempérament de Velazquez aucune influence sensible. Si, à les copier, ses pratiques s'élargissent et gagnent en sûreté et en liberté, en revanche, ni son sentiment intime ni son mode d'interprétation n'en paraissent modifiés, encore moins troublés. Ce que ces maîtres, sous l'empire d'autres mobiles et dans d'autres milieux, ont conçu et exprimé, certes Velazquez, autant que personne, le comprend et l'admire; mais s'il doit traduire à son tour ce qu'ils ont pensé et dit, il le dira autrement qu'eux. Ailleurs que dans l'imitation du passé, il a placé son rêve d'art et son but, et à poursuivre la réalisation de son idéal, nous ne sentons pas, un instant, qu'il faiblisse ou se démente.

Dans la *Forge de Vulcain* et la *Tunique de Joseph*, œuvres jumelles, peintes d'un même jet, de la même palette et, particularité curieuse, d'après les mêmes modèles, le parti pris de Velazquez est décisif.

Tout ce qui, dans le *Baco*, ne se montrait encore qu'en germe, s'affirme ici, se systématise et prend définitivement corps. Inquiète de sincérité, de moyens nouveaux d'expression, et surtout d'une observation plus saine des lois du coloris, notre jeune école pourrait demander à ces deux peintures la solution de quelques-uns des problèmes qui la préoccupent, et en tirer plus d'une information ou d'un enseignement en étroit accord avec ses aspirations.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIX, p. 415, et t. XX, p. 229, 416, et t. XXI, p. 122.

Des sujets clairement exposés dans des actions simples et à l'aide de types pris dans la vie vivante, aux attitudes, aux gestes, aux expressions naïvement éloquents et justes; point de déclamation, point de style, s'il faut entendre par ce mot la recherche des ordonnances artificielles et de l'équilibre des groupes, ou, encore, l'arrangement voulu de lignes soigneusement rythmées; mais, en revanche, beaucoup de vérité, de spontanéité et surtout de caractère; quelque chose comme des scènes intimes, familières, qui semblent groupées et comme arrangées par le hasard et paraissent avoir été saisies d'un seul élan, d'un même coup, avec leurs particularités, leur mouvement, leur imprévu pittoresque et la curieuse diversité de leurs accidents, voilà ce qu'en très succincte analyse nous montrent ces deux compositions où l'artiste ne s'avise guère de haute esthétique, de sens allégorique ou de profondeur. Conter le fait, tout uniment, suffit à sa poétique. Peu accessible aux abstractions, encore moins aux idées toutes transcrites en formules, il n'a souci que de la vérité formelle. D'idéal préconçu de la beauté, il n'en a point : toute vie humaine, pour humble et vulgaire qu'elle soit, l'intéresse, le captive et l'enchante. Il ne voit rien, il ne cherche rien en dehors ou au-dessus du réel, et c'est pourquoi, dans la *Forge de Vulcain*, ses personnages mythologiques paraissent plus humanisés que de raison et semblent rester au-dessous de leur rôle fabuleux. Comme chez les Vénitiens, le sujet pour Velazquez n'est qu'un prétexte à rendre de belles idées plastiques et à les bien peindre, et, pas plus qu'eux, il ne s'inquiète ni de couleur locale ni de fidélité historique ou chronologique. On a écrit de l'école espagnole qu'elle évitait soigneusement de peindre le nu; que, vouée exclusivement aux sujets religieux, sombres, dramatiques, farouches, elle s'interdisait, à l'égal d'une chose honteuse, la représentation des scènes mythologiques. Velazquez, le plus grand et le plus espagnol de ses maîtres, n'a point connu de telles entraves. Chrétien sincère, certes il devait l'être; mais, à scruter son œuvre, à interroger sa poétique religieuse, il semble bien qu'il appartienne à cette classe de libres esprits qui ont plutôt de vagues sentiments que des convictions très arrêtées, encore moins la foi robuste des premiers âges. A sa façon de comprendre et d'interpréter les sujets sacrés, il est visible que les dogmes le laissent froid. S'il touche à la mythologie, au lieu d'aborder ces sortes de compositions, comme le font d'ordinaire les Italiens, avec un symbole tout fait, Velazquez, peu soucieux du sens mythique ou allégorique de son thème, n'y voit qu'un simple fait, non encore embelli ou transformé par la tradition, et qu'il se contente d'exposer sans façon, mais non sans malice ou sans ironie. L'Olympe, en effet, le fait sourire. De même que Cervantès se complaît



Velazquez pinx — Gaujean sc

LES FILEUSES

(Musée de Madrid)

Gazette des Beaux Arts. — Imp Cadart

à dénouer les plus horrifiques enchantements qui semblent menacer ses héros dans des aventures grotesques, bouffonnes, Velazquez, au fond des récits mythologiques, ne perçoit ou ne veut voir qu'une action terre à terre, dont son humeur andalouse saisit de préférence le côté comique : le *Baco* et la *Forge de Vulcain*, *Mercure et Argus* et ses personnifications du dieu *Mars*, d'*Ésope*, de *Ménippe* attestent suffisamment cette tournure ironique de son esprit[1]. En cela, et en dépit de l'apparente gravité de son caractère, il reste bien l'homme de son temps, de son terroir et de sa race.

Comme exécution, ces deux peintures sont extrêmement habiles et puissantes d'effet, bien qu'obtenues à l'aide de moyens très simples. Rien n'est plus vrai, plus éloquent, dans la *Tunique de Joseph*, que le geste, l'émotion de Jacob apercevant le vêtement tout ensanglanté de son enfant. A sa douleur se mêle une expression de colère : il soupçonne un crime, son geste accuse, il va éclater ! A sa droite, et devant lui, se tiennent ses fils : celui-ci montre la sanglante dépouille, celui-là presque nu, détourne la tête comme s'il ne pouvait en supporter la vue; vêtus de sarraux rustiques, les autres observent attentivement leur père ou feignent l'accablement et la pitié. Les nus ou les parties de nu sont autant de morceaux achevés : l'atmosphère, l'éclairement sont d'une vérité étonnante; pour tout dire, l'ensemble de cette dramatique scène atteint à la plus haute illusion comme mouvement, comme relief et comme expression pathétique.

Dans la *Forge de Vulcain*, l'artiste s'est posé et a résolu le difficile et curieux problème de la rencontre de la blonde lumière qui enveloppe le dieu du jour avec celle des rouges reflets de la fournaise. Si, dans son geste et dans son allure, l'Apollon n'a rien d'héroïque, on ne saurait peindre, en tout cas, de corps plus souple, plus vivant et plus jeune.

1. A la liste des sujets mythologiques peints par Velazquez, il faut joindre deux compositions importantes qui ont disparu après avoir figuré, jusqu'en 1700, sur les inventaires du palais. C'étaient : *Apollon écorchant Marsyas*, peint vers 1655, c'est-à-dire à la même époque que le sujet de *Mercure et Argus*, avec lequel il formait pendant, et *Psyché et l'Amour*, dont la date d'exécution nous est inconnue. Une autre représentation mythologique, *Vénus et Cupidon*, placée, au temps de Philippe IV, dans le *Salon des glaces*, n'est plus mentionnée sur les inventaires à partir de 1700; mais il est probable qu'elle dut être donnée ou échangée postérieurement à cette date, car nous la retrouvons décrite dans le *Viage de España*, de Ponz, comme faisant partie, à la fin du XVIII[e] siècle, de la riche collection de peintures de la maison d'Albe. Achetée par le prince de la Paix, elle fut transportée en Angleterre après la guerre de l'indépendance, et elle entra alors dans la collection de M. Morritt, où elle est encore. Cette *Vénus*, une merveille de vérité, a fait partie de l'Exposition de Manchester.

Quel admirable et robuste torse que celui de Vulcain! et quelles carnations savamment modelées que celles des compagnons du dieu forgeron! Quant à la technique, elle accuse déjà chez le peintre une science accomplie, sûre d'elle-même, montrant dans les colorations on ne sait quel dédain pour l'inutile, le trop agréable ou le superflu; nulle recherche de l'éclat ou même du charme; point de tapage; rien qui s'écarte, dans ces solides et sévères harmonies, du rigoureux programme que l'artiste semble s'être tracé : ne rien substituer à la forte et naïve observation de ce qui est[1].

Vers les derniers jours de l'année 1630, Velazquez se rendit à Naples, où, comme nous l'avons précédemment noté, il fit le portrait de l'infante dona Maria, sœur de Philippe IV, et fiancée du roi de Hongrie, portrait que nous ne croyons pas pouvoir être identifié avec celui que le catalogue du musée de Madrid enregistre sous le n° 1072.

A Naples, Velazquez fut l'hôte du vice-roi, le duc d'Alcala, l'ami et le protecteur de son beau-père Pacheco. Ribera, alors à l'apogée de sa renommée et de son talent, était l'astre de cette petite cour; il accueillit avec beaucoup de courtoisie son jeune compatriote : de ce moment, les deux peintres se lièrent d'une étroite amitié. On sait, d'ailleurs, quelle admiration Velazquez avait vouée, quand il n'était encore qu'un élève, aux réalistes et énergiques créations du maître valencien. Mais, si l'influence qu'elles exercèrent sur le génie naissant du jeune peintre ne s'étendit guère au delà de ses toutes premières productions, il ne semble pas que son goût, son enthousiasme pour les œuvres de Ribera aient jamais diminué; c'est à ces préférences autant peut-être qu'à l'amitié qui se forma entre les deux artistes, lors de cette première

1. Le payement du prix des tableaux peints par Velazquez, en Italie, figure sur les comptes de dépenses du protonotaire d'Aragon, relatifs à l'année 1634. C'est seulement à cette époque que l'artiste obtient le reliquat de ce qui lui est dû pour la valeur de ces peintures; jusque-là il n'avait touché que des acomptes. L'estimation ou taxe préalable qui en est faite par Francisco de Rioja englobe dix-huit tableaux, parmi lesquels sont mentionnés, sans autres éclaircissements : une *Danaé*, de Titien (probablement une copie faite par Velazquez en Italie); une *Chaste Suzanne*, de Luca Cambiaso, et une peinture originale du Bassan (acquises peut-être de ses deniers et cédées par lui au roi); et enfin quinze ouvrages personnels, dont cinq tableaux de fleurs, quatre petits paysages, deux natures mortes, un portrait de l'infant don Baltazar (sans doute celui que Velazquez peignait en 1631), un portrait de la reine (?), la *Tunique de Joseph* et la *Forge de Vulcain*. Ces dix-huit tableaux lui sont payés *mil ducados de á once reales*, soit onze mille réaux ou trois mille francs environ; même en admettant que cette somme représenterait de nos jours une valeur dix fois supérieure, on voit que les largesses de Philippe IV, à l'endroit de son peintre, n'étaient rien moins que des magnificences.



PORTRAIT DU DUC D'OLIVARÈS, PAR VELAZQUEZ.

(Musée de Madrid.)

rencontre à Naples, que le musée de Madrid doit de posséder quelques-unes des plus célèbres peintures de Ribera, acquises presque toutes sous le règne de Philippe IV et le plus souvent encore à l'instigation et par les soins de Velazquez.

Dans les premiers mois de l'année 1631, Velazquez rentrait à Madrid. Le roi sut bon gré à son peintre de n'avoir point usé dans toute sa latitude du congé qu'il lui avait accordé; il lui assigna pour atelier la galerie nord de l'Alcazar, appelée la galerie *del Cierzo*, qui communiquait avec les appartements privés par une porte dont Philippe IV garda la clef. Bientôt le roi prit l'habitude de venir chaque jour l'y visiter. On sait que Philippe ne se contentait pas d'acquérir et de collectionner de belles peintures. Élève de fray Juan Bautista Mayno, lui-même peignait et dessinait avec goût. Butron, Carducho, Pacheco, Palomino citent avec éloge quelques-unes de ses œuvres. Il est donc vraisemblable que Velazquez dut plus d'une fois guider le pinceau ou même remanier les essais du royal amateur. Pacheco nous rapporte encore que Philippe se prêtait fréquemment à poser devant Velazquez durant de longues et fatigantes séances; se faire peindre sous tous les aspects et à tous les âges fut évidemment pour le triste et apathique monarque une des grandes occupations de sa vie.

Dès son retour, et après avoir fait le portrait de l'infant don Balthazar-Carlos à l'âge de deux ans, Velazquez dut s'occuper d'un projet de statue équestre que le comte-duc d'Olivarès, toujours en peine d'occuper et d'amuser le roi, avait persuadé à Philippe de s'ériger à lui-même au milieu des jardins du Buen-Retiro. Commandée au sculpteur florentin Pietro Tacca, cette statue, modelée et fondue en bronze à Florence, d'après des esquisses et des portraits envoyés par Velazquez, ne fut achevée qu'en 1640. Très vivante d'allure et d'un arrangement singulièrement original et heureux, cette belle et pittoresque représentation de Philippe IV, dressée aujourd'hui dans les jardins de la place de l'Oriente, en face du palais, porte la manifeste empreinte du génie qui l'a conçue et ordonnée, et accuse dans sa tournure, dans son mouvement, la large part que prit Velazquez à son exécution[1].

Au commencement de l'année 1634, Velazquez maria sa fille Francisca avec son élève Juan Bautista del Mazo. A cette occasion, il obtint de transmettre à son gendre sa place d'*huissier de la chambre*, et lui-

1. Le portrait équestre de *Philippe IV*, peint exprès par Velazquez pour servir de modèle au sculpteur Tacca, est conservé au musée de Florence. Cosme Mogalli en a fait une gravure au burin.

même reçut le titre purement honorifique d'*ayuda de guarda-ropa*. Voilà de quelles chétives faveurs Philippe IV croyait récompenser le mérite de son peintre [1].

Ce sont encore des portraits qui absorbent entièrement les pinceaux de l'artiste pendant l'année 1635 et les deux suivantes. L'infant don Balthazar-Carlos, l'héritier présomptif, avait alors six ans accomplis. Velazquez le peignit en costume de chasse, ganté de daim, botté haut, tenant à la main une légère escopette. Bien campé, la physionomie souriante, sa *gorra* inclinée avec crânerie sur le côté, l'infant est charmant de vivacité, de naturel et de grâce mutine. Deux chiens, peints comme Velazquez seul sait les peindre, sont couchés à ses pieds. Un grand arbre aux branches étendues, formant comme un dais de verdure et couvrant le haut de la toile, projette quelques ombres et de légers reflets sur le costume de l'infant, mélangé de couleurs bronzée, grise et brune. Pour fond, un site accidenté, très peu exprimé, avec un ciel lumineux sur lequel la figure se détache en vigueur et conservant toute son importance. Au bas de la toile, Velazquez a inscrit l'âge du petit personnage : *Anno aetatis suae VI*. Elle porte le nº 1076 sur le catalogue du musée de Madrid [2].

L'arrangement si pittoresque et pourtant si simple de ce portrait, son bel effet, l'heureux choix du cadre où l'artiste l'a placé et auquel il emprunte son surprenant relief, se retrouvent exprimés avec les mêmes simples moyens et la même saisissante réalité dans les deux peintures du musée de Madrid qui représentent le roi Philippe IV et son frère, l'infant don Fernand, tous deux en attirail de chasse avec un fusil et un chien [3]. Philippe IV a trente ans, et c'est bien l'âge que lui donne Velazquez dans ce portrait sobre et fier, où se lisent sur les traits non encore empâtés du modèle on ne sait quelle hauteur attristée, quelle dignité soucieuse. Une exécution franche et large, l'emploi de tons graves, presque austères, font de ces deux peintures, datant, à quelques mois

1. L'artiste conserva cette charge subalterne jusqu'en 1643, époque où il fut nommé *ayuda de camara,* mais non en titre d'office. Deux ans après, il est *guarda-ropa,* mais, cette fois, en exercice et avec émoluments; enfin, en 1646, il a le titre de *valet de chambre.* Il faut ensuite qu'il attende jusqu'en 1652 pour obtenir la vacance d'*aposentador* ou de *fourrier du roi.*

2. Sous le numéro 1118 du même catalogue se trouve décrit un autre portrait de l'infant, représenté au même âge, un fusil à la main, autrefois attribué à Velazquez, attribution qu'une exécution assez faible a fait rejeter à bon droit par le savant auteur du nouveau catalogue, don Pedro de Madrazo.

3. Notre musée du Louvre possède une copie du portrait de Philippe IV en costume de chasse.

près, de la même époque que le portrait du petit prince, des spécimens parfaits des plus belles qualités du maître.

La date de l'exécution du *Portrait équestre de l'infant don Balthazar-Carlos*, qui n'y paraît guère plus âgé que dans son portrait en costume de chasse, peut être fixée à l'année 1636. Montant une petite jument andalouse, bai clair, lancée au galop, l'infant, vêtu d'un joli costume de velours vert olivâtre, agrémenté et passementé d'or, traversé d'une écharpe rose, frangée d'or, la tête couverte d'un chapeau aux larges ailes où flottent quelques plumes, tient à la main, d'un geste fier, un bâton de commandement. L'air qui y semble palpable; l'élan de cette galopade emportée, rendu sensible par la justesse des mouvements de la monture, présentée en un audacieux raccourci; le frémissement, l'envolement des choses légères soulevées, fouettées au vent de la course, tout concourt à imprimer à cette peinture une extraordinaire intensité d'action et à lui donner la parfaite illusion de la vie. Colorée magistralement dans une tonalité chaude et puissante, la silhouette du groupe s'enlève avec force sur un fond de paysage très clair dont les éléments sont des plus simples : une colline, un peu de plaine et pour horizon les lignes accidentées et bleuâtres du Guadarrama aux cimes neigeuses.

Ce qu'il faudrait pouvoir décrire dans cette prestigieuse peinture échappe précisément à toute analyse. Comment exprimer avec des mots ce qu'elle a de naturel et de spontané? comment dire en quoi consiste l'apparente vérité du coloris? et comment expliquer cette étonnante propriété de la touche arrivant à rendre toutes choses sensibles et comme parlantes? Mais ne serait-ce point là vouloir analyser le génie lui-même?

Le 6 décembre 1637, Madrid et la cour étaient en émoi. Une longue file de carrosses, escortés de cavaliers du plus haut rang, allaient attendre jusqu'auprès de l'Abroñigal la célèbre Marie de Rohan, duchesse de Chevreuse, que ses démêlés avec Richelieu avaient brusquement déterminée à s'enfuir en Espagne. Elle y fut accueillie par toute la noblesse avec une pompe et un enthousiasme inouïs. Philippe IV la combla particulièrement de toutes sortes de marques de faveur. Des fêtes dans les jardins du Retiro, des spectacles, des courses de taureaux et de bagues, des chasses au Pardo furent ordonnées en son honneur : même, s'il faut en croire l'indiscrète Mme de Motteville, le roi aurait été loin de se montrer insensible aux séductions de la jolie et romanesque duchesse. Très probablement par ses ordres, Velazquez commença le portrait de Mme de Chevreuse. C'est du moins ce que nous apprend l'auteur anonyme des *Noticias de Madrid*, sorte de gazette manuscrite à la fois politique et

littéraire, embrassant toutes sortes d'événements advenus depuis l'année 1636 jusqu'à celle de 1638[1]. Le nouvelliste prend même soin d'ajouter ce précieux détail que Velazquez peignit la duchesse *con el ayre y traje de francés,* expressions qui semblent bien vouloir dire qu'il la représenta portant le costume d'homme sous lequel elle s'était enfuie[2].

Velazquez eut-il le loisir d'achever ce portrait, car le séjour de Mme de Chevreuse à Madrid ne fut pas de longue durée? L'emporta-t-elle en Angleterre? ou demeura-t-il en Espagne? Nous ne savons.

PAUL LEFORT.

(*La suite prochainement.*)

1. Nous empruntons ce curieux renseignement à divers passages des *Noticias* donnés en note, par D. P. de Gayangos, dans sa publication intitulée : *Cartas de PP. de la Compañia de Jesus,* éditée par l'Académie de l'histoire, t. II, p. 289. Madrid, 1862. *Imprenta real.*

2. « La Boissière, dis-moi,
« Vais-je pas bien en homme?
« — Vous chevauchez, ma foi,
« Mieux que tant que nous sommes, » etc.

Voyez Tallemant des Reaux, t. Ier, p. 250, et V. Cousin : *Madame de Chevreuse et Madame de Hautefort,* p. 60 et suiv.



LA

SCULPTURE AU SALON

I

Que le jury de peinture soit en effet coupable des noires machinations dont il a été accusé, ou qu'il ait tout bonnement cédé à des sentiments de charité et de camaraderie, il n'en est pas moins certain qu'il a fort mal servi les intérêts de l'art. Heureusement le jury de sculpture n'a point suivi le mauvais exemple et ne s'est pas départi de ses habitudes de sage sévérité. Aussi, tandis que le premier étage du palais des Champs-Élysées a pris l'aspect d'une foire, le rez-de-chaussée a gardé celui d'un salon. En haut la platitude abonde, le grotesque pullule, le charlatanisme s'étale sur tous les murs, et, au sortir de cette cohue papillotante et criarde, on se demande avec anxiété où va la peinture française. En bas, au contraire, s'il y a beaucoup de choses faibles et banales, du moins rien n'est-il ridicule ni choquant. On se sent au milieu de gens qui, pour être artistes, n'en vivent pas moins dans notre monde, qui pensent et voient comme vous et moi, et auxquels on n'est point tenté de recommander l'hydrothérapie; on est frappé de la suite dans les idées, de la conscience dans l'étude, de la persévérance dans l'effort, et, fatigué et ahuri du tohubohu de tout à l'heure, on se repose avec bonheur au spectacle d'une école qui travaille sans bruit et qui progresse.

Voilà déjà plusieurs années que l'on peut constater pareille différence. Ce n'est pas là un hasard d'un jour, mais un fait constant et dont les causes sont multiples. D'abord, le peintre a dans son pinceau un instrument d'une extrême puissance sans avoir, la plupart du temps, l'éducation in-

tellectuelle qui lui apprendrait à n'en faire qu'un emploi raisonnable. Il prend au mot la devise de Jacques Cœur : « A cueurs vaillants riens impossible » ; il ne recule devant aucun danger et se lance sans hésiter dans les plus scabreuses entreprises. Le sculpteur, lui, n'a point d'ailes; il ne peut prendre la volée, mais il ne peut non plus retomber à terre, meurtri et piteux. — En second lieu, sur la toile, l'improvisation, l'ébauche n'ont rien qui choque nécessairement, et peuvent même avoir des charmes primesautiers, des séductions inattendues. A quoi bon dès lors réfléchir, étudier, corriger ? Pourquoi ne pas s'en remettre au hasard du premier jet? Sur le marbre ou le bronze, c'est autre chose : l'imagination ne tient pas lieu de tout, et l'à-peu-près n'est pas supportable; pour la moindre figure, il faut chercher patiemment, travailler pendant des mois. — Enfin, la peinture a trop d'amateurs et se vend trop cher. Comment résister au désir de produire vite, lorsqu'il est si facile de gagner de l'argent, et que le boursicotier qui se compose une galerie ne tiendrait nul compte d'efforts plus patients? Pour le sculpteur, au contraire, après la difficulté du travail vient la difficulté de la vente : l'État, amateur exigeant et piètre payeur, est son principal espoir, et il obtiendra souvent moins d'un marbre qui représente le travail d'une année que son voisin le peintre d'un portrait brossé en quinze jours. Quelque talent qu'il ait, quelque peine qu'il se donne, nul espoir pour lui d'avoir jamais sa voiture et son hôtel. Aussi ceux-là seuls s'adonnent à ce dur et ingrat métier dans l'âme desquels brûle le feu sacré : les avides et les charlatans vont ailleurs.

Cette supériorité artistique et, je dirai plus, morale de notre école de sculpture est pourtant cette année moins frappante pour la masse du public. Il n'y a pas cette fois, dans le *hall* du Palais de l'Industrie, de ces œuvres qui s'imposent dès le premier coup d'œil à l'admiration de tous, comme étaient le *Gloria Victis* de Mercié, ou la *Jeunesse* de Chapu, ou le *Courage* et la *Charité* de Dubois. Mais ce n'est pas, les journaux nous l'ont répété cent fois, d'après l'éclat de l'état-major qu'il faut juger l'armée ; l'instruction et la cohésion de la troupe sont de bien autre importance. Examiné d'après ces principes, le Salon laisse, au contraire, une impression très rassurante : jamais la marche n'a été plus régulière et les rangs plus serrés. Et cela est d'autant plus remarquable que c'est sous la conduite d'officiers inférieurs et même de recrues d'hier que s'avance la colonne : parmi les généraux que nous étions habitués à voir à sa tête, les uns sont restés sous leur tente, les autres ne montrent point cette fois leur ardeur et leur habileté ordinaires.

M. Guillaume, en qui la génération actuelle salue avec respect un de

ses chefs les plus éprouvés, M. Guillaume n'a qu'un buste de Philippe de Bourgogne, étude dont l'intérêt réside surtout dans son caractère de restitution archéologique, et une statue en plâtre de M. Thiers, destinée à faire partie de tout un monument et à être vue dans des conditions de placement et d'éclairage tout autres que celles du salon. Lorsqu'elle sera exécutée en marbre, mise dans son vrai jour et au milieu de l'ensemble qui doit l'encadrer, il sera temps de décider si elle est digne de prendre place à côté du *Faucheur*, de l'*Ingres*, du *Mariage romain*, du buste de *Mgr Darboy*. La juger dès aujourd'hui serait téméraire.

M. Dubois déserte : la peinture nous le dispute; puisse-t-elle ne pas nous l'enlever ! Lui dont les états de services sont aussi glorieux que ceux de M. Guillaume, n'a envoyé qu'un buste en marbre de M. Pasteur. Il me semble que le type du modèle y est légèrement atténué. L'ancien sous-directeur de l'École normale, l'auteur de tant d'admirables travaux sur les ferments, les bactéridies et les vibrions, est sans nul doute un homme de génie, mais il ne passe point pour un homme doux ni d'humeur facile. M. Dubois l'a saisi dans un de ses bons jours : il n'était pas passé devant l'Académie de médecine, et aucune velléité de révolte contre la théorie ne s'était produite dans ses flacons. La bouche gronde un peu, par habitude, mais l'œil est avenant et joyeux. Soit, c'est peut-être là le Pasteur que se représentera l'avenir. Est-ce besoin maintenant de vanter le faire ferme et souple? La signature en dit assez. Que ce soit là le plus beau buste du Salon, ce n'est pas contestable; mais de M. Dubois nous eussions désiré plus.

Après ces deux chefs illustres viennent d'ordinaire MM. Chapu, Falguière, Mercié, et derrière eux, mais fort près, MM. Delaplanche, Barrias, Schœnewerk et Tony Noël. De ces artistes il y en a deux, Mercié et Delaplanche, dont les envois ont été pour moi, et sans doute pas pour moi seul, de véritables déceptions. Le premier expose un buste d'enfant, ébauche tout à fait flottante, et une toute petite Judith, à la pose théâtrale, à l'air mélodramatique, au costume surchargé de bijoux arabes (cet anachronisme de vingt-trois siècles s'appelle de la *couleur locale*), une Judith limée, polie, affadie, qui eût tout aussi bien pu rester dans le magasin de Goupil, où on l'a vue pendant longtemps. Le second nous montre deux marbres : une *Enfance d'Orphée*, qui contient de jolis détails, par exemple l'enfant couché, mais où la Muse est d'une grâce banale et prétentieuse, et, de plus, une jeune fille costumée en ange : sujet ingrat et d'où l'artiste n'a pas tiré grand'chose.

Entendons-nous : je ne prétends point défendre aux sculpteurs de travailler pour la vente; la vie a ses nécessités, et l'on maigrirait bien

vite à ne se nourrir que d'idéal. Mais quand on a fait, celui-ci le *David* et le *Gloria victis,* celui-là l'*Éducation maternelle,* la *Vierge au lys* et la *Musique*, pourquoi exposer des dessus de pendules? pourquoi forcer ses meilleurs amis à vous dire des choses désagréables — ce dont ils



BERNARD PALISSY, PAR M. BARRIAS.

(Croquis de l'artiste.)

enragent — et fournir prétexte à ses ennemis pour appliquer méchamment aux promesses de vos œuvres antérieures le dicton lombard :

Parola di Milan,
Nieve d'antan.

Ce n'est certes pas non plus un progrès que nous montre la *Cassandre* de M. Tony Noël : s'attaquer aux personnages d'Eschyle n'est pas une entreprise aisée et dans laquelle on puisse se lancer à l'aveuglette. Pour faire leur portrait, ce ne serait pas trop que de les connaître. On se rappelle la terrible entrée que, dans l'*Agamemnon*, la jeune Troyenne fait au milieu du palais des Atrides; muette et farouche, elle subit, sans presque les entendre, les outrages de Clytemnestre jusqu'au moment où elle éclate en cris de douleur. Quel beau sujet il y avait là, soit qu'on la représentât immobile, l'oreille tendue à la voix encore confuse du Dieu, les regards fixes et cherchant à lire dans les ténèbres de l'avenir, soit qu'on choisît l'instant où, les scènes de carnage de tout à l'heure se dessinant nettement à ses yeux, elle bondit épouvantée. Mais, hélas, M. Noël n'a pas lu Eschyle. Cassandre, pour lui, n'est qu'une femme hystérique, et c'est cette conception inexacte et triviale que sa statue nous montre. On ne saurait donc approuver ni ces yeux caves, ni ces lèvres agitées, ni ce déhanchement vulgaire, ni ces bras se tordant au-dessus de la tête dans un spasme nerveux; l'exécution non plus n'est pas partout très bonne, notamment dans les mains et dans la draperie qui couvre les jambes. Mais la science consommée de l'auteur du *Rétiaire* se retrouve dans un beau torse, où le jeu des côtes est exprimé de main de maître.

M. Schœnewerk est un artiste scrupuleux, délicat, châtié, qui n'a pas, à mon avis, le renom dont il est digne. Le Musée du Luxembourg possède de lui une jeune fille à la fontaine, figure fraîche, pudique, de tous points excellente, et une femme mettant sa pantoufle, qui me plaît moins, mais à laquelle j'aurais pourtant sans hésiter, au Salon de l'an dernier, donné la médaille d'honneur. Lui non plus ne se soutient pas cette année aux mêmes hauteurs. Sa *Tête du jeune Bolo* est d'une mollesse savonneuse, et son *Ragazzino* italien, désigné par le titre un peu prétentieux de « Cet âge est sans pitié », se contourne beaucoup pour un acte aussi simple que celui de mettre une pierre dans une fronde; il songe trop que des Parisiens le regardent.

MM. Chapu et Falguière maintiennent mieux leur rang; leurs envois sont d'importance, et si nous n'en sommes pas pleinement satisfaits, c'est que ces deux artistes nous ont trop gâté. C'est à eux seuls qu'ils doivent s'en prendre des exigences que nous avons pour eux : la sévérité avec laquelle nous examinons leurs œuvres est une conséquence de la haute estime dans laquelle nous les tenons et un hommage rendu à leur mérite.

Le buste en marbre de la baronne Daumesnil, par M. Falguière, est d'un modelé ferme, sobre, et d'une grande noblesse; son *Ève*, en

marbre également, debout et levant les bras pour saisir la pomme fatale, est bien posée, dans une attitude simple et harmonieuse. La facture en est conciencieuse et savante, sans rien de très distingué; mais que M. Falguière me permette de le quereller un peu sur le scrupule qui



MONSEIGNEUR LANDRIOT, PAR M. THOMAS.

(Dessin de M. Bocourt.)

l'a empêché de ramener à des proportions plus correctes le ventre de son modèle et d'en embellir le visage. Penser que notre aïeule commune avait une tête de brochet, c'est humiliant ; la faiblesse d'Adam n'a plus d'excuse ; il méritait trop les travaux forcés auxquels Dieu l'a condamné et, hélas ! avec lui toute sa race !

Nous n'avons point de marbre de M. Chapu, mais seulement deux plâtres. Le plus important est une figure en haut relief, le *Génie de l'immortalité,* destiné au tombeau de Jean Reynaud : œuvre très méditée, comme tout ce qui sort des mains de M. Chapu, trop méditée même, j'en ai peur, et dont le sens ne se dégage pas clairement. Si je comprends bien, l'artiste a voulu réunir, dans une image allégorique, la douloureuse anxiété de la recherche scientifique et l'allégresse de la découverte. Des idées aussi complexes sont rarement plastiques ; le marbre n'est point une matière sur laquelle on puisse écrire un livre de philosophie : il lui faut une pensée plus simple et plus nette. De plus, en faisant choix d'une figure virile et en la montrant nue, M. Chapu s'est volontairement créé une difficulté de plus : les lignes fermement arrêtées et les angles brusques du corps de l'homme se prêtent bien moins au vol que les contours arrondis et les articulations indécises de la femme. Le problème à résoudre était donc des plus ardus ; je ne sais si la solution qu'en a donnée l'artiste est tout à fait telle qu'on l'eût souhaitée. Le Génie de l'immortalité vole vers la lumière, vers l'infini, vers l'éternel : *Transitoriis quœre œterna ;* ses bras s'élèvent plutôt avec un geste de supplication qu'avec un mouvement de triomphe et de joie ; son visage exprime l'effort, et son regard ne semble encore apercevoir que de loin et avec peine la vérité suprême sur laquelle il se fixe. Les formes du corps concourent à donner cette impression de lutte pénible et inquiète ; elles sont amaigries comme celles d'un être qui vit tout entier pour la pensée. La tête est, à mon sens, trop individuelle pour une allégorie de ce genre, et la draperie, qui semble voler toute seule à côté du personnage, au lieu d'être emportée par lui, a des lignes lourdes et communes. A côté de cela, dans le corps et dans les jambes, une exécution d'une fermeté et d'une précision magistrales, quoique avec un peu de sécheresse. Comme son Génie, M. Chapu n'est arrivé qu'avec peine à l'idéal qu'il cherchait, et l'effort qu'il a dû faire demeure trop visible. La *Jeunesse,* du monument de Regnault, et l'*Histoire,* du tombeau de la comtesse d'Agoult, étaient des œuvres mieux venues et laissaient au spectateur une satisfaction plus calme et plus sereine.

Le second envoi de M. Chapu est une statue de *Le Verrier.* Debout, animé, la tête fièrement redressée, la main droite faisant le geste de la démonstration, l'autre appuyée sur une sphère céleste que supporte un atlante, l'illustre astronome semble expliquer ses découvertes. L'œuvre est vivante, s'enlève bien, et les lignes en sont heureuses. Je lui ferai toutefois deux reproches auxquels, je le déclare tout d'abord, je n'attache pas moi-même une grande importance. Le premier, c'est que l'action



BYBLIS CHANGÉE EN SOURCE, PAR M. SUCHETET

(Dessin de l'artiste.)

prêtée au personnage n'est pas suffisamment typique. Le Verrier n'était ni un observateur, ni, et bien moins encore, un professeur; sa parole était pénible et pâteuse. C'est à sa puissance extraordinaire de calculateur qu'il doit sa gloire, et c'est comme calculateur, une plume à la main, que, pour être tout à fait véridique, il eût fallu nous le montrer. Ma seconde critique, c'est que la tête est idéalisée et les traits pas assez accentués. M. Chapu, il est vrai, pourra se défendre en objectant qu'il a représenté Le Verrier jeune, Le Verrier au moment de la découverte de Neptune, et non l'homme vieilli, fatigué et haineux de ces dernières années.

Si vous voulez trouver une statue vraiment typique, une statue d'une vérité telle qu'après l'avoir regardée vous ne puissiez plus concevoir autrement le personnage qu'elle représente, considérez le *Bernard Palissy* de M. Barrias. Debout, la tête penchée, un plat à grotesques sous son bras gauche, la main droite posée sur un livre ouvert, l'*Art de terre*, le vieux huguenot médite; sa tête osseuse et ses joues creuses disent bien qui il est; sa pose est simple et vraie; un moufle, posé à terre derrière lui, donne de l'assiette à la figure, tout en lui laissant assez de jour. Un vieux tablier de cuir, attaché à la ceinture, relève fort heureusement la banalité du costume. Somme toute, œuvre intelligente et sérieuse, qui tiendra fort honorablement sa place à côté du *Spartacus* et des *Premières Funérailles*, mais qui toutefois ne nous apprend rien de nouveau sur un artiste bien maître de son talent et dont les expositions successives sont d'une remarquable égalité.

II

On le voit, dans cette revue des artistes qui sont de longue date en possession de la confiance publique et des œuvres desquels on s'enquiert tout d'abord, nous avons regretté quelques abstentions, déploré quelques défaillances passagères, loué aussi çà et là un effort méritoire; mais rarement nous avons été complètement satisfaits, et même, lorsque nous avons pu louer sans réserve, nous n'avons pas éprouvé l'émotion joyeuse que cause la découverte d'une puissance restée ignorée jusque-là. Cette émotion, deux artistes nous la réservent.

M. Thomas est un vétéran de ces luttes. Il y a longtemps que ce travailleur consciencieux et modeste a conquis l'estime de ses confrères; son Christ de 1875 était d'une exécution excellente et lui a valu un siège à l'Institut. Mais son nom n'avait pas encore été lu sur une de ces œuvres

qui s'imposent, et le public le connaissait peu. Il ne l'oubliera plus désormais, car la statue en marbre de *Mgr Landriot* est l'œuvre capitale de ce Salon, et je ne sais même si l'Exposition de l'année dernière avait rien qui lui fût comparable.

Agenouillé sur un coussin, la mitre et la crosse posées à terre à sa gauche, les mains jointes, l'archevêque de Reims prie; la tête, d'une expression calme et reposée, s'infléchit légèrement vers la droite; l'attitude est souple et naturelle, la draperie étoffée sans exagération. Assurément le sujet prêtait : ce prélat avait, à en croire M. Thomas, une physionomie bien expressive, avec ses grands yeux clairs, son nez bien dessiné, ses lèvres minces, cet air à la tranquillité duquel on aurait tort de trop se fier. Mais combien ces types fins sont difficiles à rendre! Le costume sacerdotal aussi, avec la longueur de ses plis, offre à l'art bien des ressources; mais si vous voulez savoir quels dangers il présente, comment il peut devenir une masse pesante et informe, regardez un peu plus loin le *Mgr Mathieu* de M. Bourgeois. Ici, au contraire, que d'ampleur, et en même temps que de légèreté, que de moelleux dans les plis! comme le mouvement du corps se sent sous l'épaisseur de la draperie! et avec quelle netteté la tête monte et se dégage! Considérez cette figure du côté que vous voudrez, de face, de gauche ou de droite, voire même de derrière, de partout elle présente la silhouette la plus noble et la plus heureuse. La facture en est irréprochable, très poussée dans les nus, sobre comme il convient dans les détails du costume. OEuvre de science plus que d'inspiration, diront avec un dédain plus ou moins sincère les envieux et les ignorants. Eh! depuis quand la science est-elle chose sans valeur? Et lorsqu'elle est poussée au point que l'effort ne se sent plus, qu'une composition longuement cherchée paraît trouvée comme par hasard, qu'un marbre sur lequel l'artiste a travaillé pendant dix-huit mois semble avoir obéi sous ses doigts comme de l'argile, que peut-on demander de plus? La cathédrale de la Rochelle, à laquelle cette statue est destinée, peut justement en être fière, et M. Thomas est sûr désormais de voir son nom lui survivre. Puisse ce beau succès lui donner la seule chose qui lui manque, la confiance en ses forces! Nous attendons maintenant beaucoup de lui : il nous doit, il se doit à lui-même de ne pas tromper nos espérances.

Nous sommes redevables à M. Suchetet d'une surprise plus grande encore, car M. Suchetet est un jeune homme de vingt-six ans à peine, encore élève de l'École des beaux-arts, et qui expose pour la première fois. Il envoie un plâtre, une *Byblis changée en source*. On connaît la légende : Byblis, fille de Milétos, s'éprend d'une passion irrésistible pour

son frère Caunos. Consumée par la douleur, elle tombe dans une profonde torpeur, et les nymphes, apitoyées, changent en un ruisseau tranquille les larmes qui s'échappent de ses paupières demi-closes. Le hasard m'a fait voir la source où la tradition milésienne plaçait cette aventure, une source modeste, qui coule au pied d'un gros arbre, au fond d'un petit vallon, et se répand prosaïquement au milieu de champs de blé. Quant à la légende, elle a été souvent racontée, et notamment par Ovide, qui, malgré tout son esprit, n'est pas parvenu à en effacer complètement la touchante mélancolie.

La *Byblis* de M. Suchetet est couchée sur le côté, les mains faiblement entrelacées, les jambes passées l'une sur l'autre, la tête rejetée en arrière et abandonnée à son poids. Elle dort. Rien de plus vrai et de plus simple que sa pose ; nul indice de recherche, nulle trace d'effort, nulle incohérence dans l'arrangement. Des pieds à la tête elle dort, et son sommeil désespéré se change insensiblement en l'éternel repos de la mort. Le modelé a la même unité, la même simplicité sévère que la composition. Les lignes fermes et harmonieuses à la fois, les contours fondus sans cesser d'être précis, les chairs résistantes et pourtant souples font songer à un maître dans l'expression du corps de la femme, à Henner, et à M. Dubois lui-même, qui est de la même famille artistique que Henner et dont l'influence sur M. Suchetet est visible. Les hanches, le ventre et les cuisses sont des morceaux de toute beauté : impossible d'être plus jeune et plus chaste ; le bras droit est très joli, le gauche me semble un peu maigre, non que cette maigreur ne soit dans la nature, mais n'est-ce pas là un des cas où il faut oser la corriger un peu ? Le visage a également besoin d'être revu. Ce sont là d'ailleurs des modifications de détail faciles à faire lors de l'exécution en marbre.

Telle est l'œuvre qui a fait sur tous les artistes une impression très vive. Faut-il maintenant voir dans l'apparition de cette statue une manière d'événement, et classer d'ores et déjà M. Suchetet parmi les maîtres ? C'est aller trop loin, je crois, car il ne faut pas perdre de vue qu'une figure couchée est toujours beaucoup plus facile qu'une figure debout. Mais c'est là un début des plus remarquables, et le jeune homme qui se révèle ainsi est vraiment bien doué. Pour moi, je porte le plus grand intérêt à l'auteur de la *Byblis*, j'ai le plus grand espoir en lui ; mais le plus grand service à lui rendre, ce n'est pas, je crois, de l'accabler de compliments hyperboliques, c'est de le mettre en garde contre l'enivrement d'un premier succès, et de lui crier aux oreilles le mot d'ordre bien connu donné par l'empereur Septime-Sévère à ses soldats la veille de sa mort : *Laboremus !*

Et ici, que mes lecteurs me permettent d'interrompre un moment ce compte rendu pour causer avec eux d'une idée que je caresse depuis



L'ADOLESCENCE, PAR M. ALBERT-LEFEUVRE.

(Dessin de M. Saint-Elme-Gautier.)

longtemps, et qui me tient fort à cœur. Ils connaissent déjà un de mes *dadas :* les fouilles à faire en Grèce. En voici maintenant un second — je n'ai pas dit qu'il fût le dernier — : S'il y a un art dont l'influence me paraisse à

craindre pour nos jeunes sculpteurs, c'est l'art romain : le peu qu'il a de bon, il l'a pris ailleurs, et à ce peu de bien il a ajouté de son fonds beaucoup de mauvais, la banalité, la convention, l'emphase. Or, ce côté théâtral et charlatanesque est infailliblement ce qui impressionnera le plus des jeunes gens, ce qu'ils s'assimileront le mieux et ce que, sans s'en rendre compte, ils introduiront plus tard dans leurs œuvres. Et je parle de l'art romain antique : que dire de celui du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, de la fontaine de Trevi et des statues de saint Pierre? Aussi Rome est la ville dont j'interdirais le plus sévèrement le séjour à nos sculpteurs. Qu'on les envoie à Florence, à Naples, à Venise, où l'on voudra, mais, de grâce, pas là! Il y a toutefois une ville que tout désigne à l'avance, et que mes lecteurs ont nommée avant moi : c'est Athènes. C'est avec l'art grec, l'art grec pur et authentique, l'art archaïque même, qu'il faut familiariser les élèves de notre École des beaux-arts, et cela non seulement parce que là, et là seulement, sont la sincérité et la vie, mais parce que toutes nos tendances intellectuelles et artistiques nous portent vers la Grèce, et point vers Rome. Sans doute, je regretterais pour nos grands prix le torse du Belvédère, le Marsyas de Latran, l'un des colosses de Monte-Cavallo, le discobole du palais Massimi, et beaucoup moins le Laocoon et l'Antinoüs; mais combien cette perte serait compensée par la contemplation de tout un côté de la frise du Parthénon, de quelques beaux morceaux des frontons de ce monument, des cariatides de l'Érechtheion, de la balustrade de la Victoire Aptère, des métopes du prétendu Théseion, du bas-relief d'Éleusis, des stèles d'Hégéso, de Dexiléos, de Polyxéné, et de tant d'autres admirables fragments sortis des fouilles du Céramique, de l'Acropole et de l'Asclépieion! Et combien je préférerais comme modèles, à ces vauriens de l'Apennin qui étalent leurs formes épaisses, leur type ignoble et leur vermine sur les marches de la *Trinità de' Monti*, ces beaux bergers vlaques, au corps élancé et nerveux, aux fines attaches, aux extrémités délicates, et ces robustes paysannes de Mégare et de Villia, dont la poitrine est de marbre et qui marchent comme des statues! Et l'on ne saurait objecter de difficultés matérielles : l'École que nous possédons à Athènes a un vaste... jardin, où, sans arracher un seul arbre, et pour cause, on trouverait là place de trois ou quatre beaux ateliers : 30 ou 40,000 francs feraient l'affaire. Le Pentélique et Paros fourniraient le marbre. Les modèles seraient plus longs à chercher, et il faudrait avec eux user de diplomatie; mais l'argent finirait bien par avoir raison de leurs pudeurs. Nos artistes se trouveraient là sous la surveillance du directeur de l'École, comme nos jeunes Athéniens sont, lorsqu'ils passent à Rome, sous l'autorité du directeur

de la Villa Medici, et la cohabitation des sculpteurs et des archéologues ne serait sans doute inutile ni aux uns ni aux autres.

J'enverrais donc M. Suchetet à Athènes, pour y développer, au contact de l'antiquité, les fortes qualités que révèle sa *Byblis*. J'y enverrais aussi M. Lefeuvre, qui a sans doute moins de souffle, mais qui montre dans son *Adolescence* un talent bien fin et bien distingué. Cette figure, en plâtre, avait déjà, il y a deux ou trois ans, valu à son auteur le prix de Florence; exécutée en marbre, elle a naturellement gagné en précision, sans rien perdre de sa jeunesse et de sa suavité. La pose est sans prétention et gracieuse, le modelé très bien étudié dans sa discrétion voulue; les jambes sont d'excellents morceaux. La tête, qui a été remaniée, est restée la partie faible : elle est trop indécise, même pour une fillette de 13 à 14 ans. Un peu trop de réalisme aussi dans le ventre ballonné, dans la maigreur des bras, dans la mollesse des mains; M. Lefeuvre ne nous en montre pas moins là, à tout prendre, une excellente figure, et qui, elle aussi, est pleine de promesses.

Le groupe de M. Lenoir, le *Repos*, est une œuvre moins achevée et qui se tient moins. Elle ne peut être vue que d'un côté, et la facture en est inégale; mais elle témoigne, elle aussi, d'un sentiment personnel et de qualités d'exécutant sérieuses. Une femme assise au pied d'un arbre, à l'ombre d'une tenture accrochée aux basses branches, tient sur ses genoux un enfant nu, endormi de ce sommeil robuste que connaît seul le jeune âge. La mère, elle, est à peine assoupie; le sourire de la joie erre encore sur ses lèvres, et l'on sent qu'au moindre bruit ses paupières demi-closes s'ouvriraient aussitôt. L'opposition des deux sommeils est très bien exprimée; la pose du bambin est tout à fait juste, le modelé habile, avec une brutalité voulue. Il ne faudrait pas cependant que M. Lenoir se laissât influencer davantage par le peintre Millet. Mais pourquoi pousser si loin la manie de l'inquiétude? Chassons ces alarmes et laissons-nous aller au plaisir de goûter une jolie chose.

Un bas-relief est œuvre infiniment plus facile et par suite moins méritoire qu'une figure de ronde bosse. Arrêtons-nous cependant un instant devant la *Sainte Cécile* de M. Lombard, un tout jeune homme, *logiste* de cette année même. De la composition il y a peu à dire : la Renaissance en a fait les frais. Mais la tête de la sainte est d'une ravissante grâce florentine : l'ange debout devant elle et accoudé à son orgue a un regard sérieux et profond. Que M. Lombard élague un peu les ornements qu'en imitateur trop fidèle il a multipliés à l'excès; qu'il allonge un tantinet le bras gauche de sa sainte, et que, pour l'honneur de la cuisine céleste, il engraisse un peu ce malheureux ange qui n'a que la

peau et les os, et son bas-relief achèvera d'être un morceau délicat et charmant.

Et puisque M. Lombard nous a transportés à Florence, pourquoi ne pas rendre visite à un autre citoyen de l'aimable cité, M. Degeorge? L'auteur de l'*Enfance d'Aristote* n'expose plus depuis longtemps que des bustes : cette année-ci, il nous montre un jeune garçon aux yeux éveillés, au nez fin, à la bouche rieuse. La tête se dégage bien de la chemisette entr'ouverte, et les masses de longs cheveux qui tombent sur les épaules encadrent heureusement le visage. Joli enfant et jolie terre cuite.

Passer de MM. Lombard et Degeorge à M. Lanson, c'est quitter Florence pour Bologne, l'atelier de Mino da Fiesole pour celui des Carrache, ou plutôt encore pour celui de M. Bonnat, leur élève à travers les siècles. M. Lanson envoie de la villa Medici un groupe en plâtre de dimensions considérables, *Judith et Holopherne*. Pour être franc, si nous sommes en état de donner un nom à ces deux personnages, c'est à l'étiquette que nous le devons. Du temps et du lieu où ils ont vécu, des passions qui les agitaient, M. Lanson ne s'est point inquiété. Le général babylonien, qui a prié un *facchino* raccolé dans la rue de poser pour lui, est allé, dans son ivresse, rouler sur un entassement de coffres, couche fort incommode, mais qui lui permet de prendre une pose tourmentée. Judith, autre modèle d'atelier, est debout et lui tourne le dos. La tignasse ébouriffée, les deux bras levés, une épée d'un goût singulier dans la main gauche, elle regarde avec effarement le public et semble attendre de lui la résolution qui lui manque. Pourquoi donc est-elle sortie de Beth-El? Pourquoi s'est-elle livrée à l'ennemi de son Dieu et de sa race? La montrer indécise à cette heure, n'est-ce pas la rendre inexplicable et dix fois plus odieuse? Et la composition n'est pas meilleure que la conception. Les deux figures sont disposées comme par un peintre : elles ne peuvent se voir que par devant. Elles sont juxtaposées, et non groupées : pressez un bouton, elles s'écarteront l'une de l'autre, et chacune paraîtra complète. Mais, à côté de ces défauts, il y a une profonde connaissance du corps humain et une grande vigueur de facture. Le corps nu d'Holopherne est superbe d'un bout à l'autre. Que M. Lanson consente à lire et à réfléchir, et lui aussi deviendra un maître.

III

Si, par ses solides qualités d'exécutant, M. Lanson se rattache à la grande école, par sa préoccupation de l'effet il se rapproche d'une



SAINTE CÉCILE, BAS-RELIEF PAR M. LOMBARD.

(Croquis de l'artiste.)

autre famille d'artistes, ceux en qui domine le sens de l'arrangement et du décor, qui troussent lestement une figure, qui donnent de l'esprit au bronze et savent rendre le marbre pittoresque. L'idéal de ceux-là est, à mon avis, inférieur, mais il y a parfois dans leurs œuvres bien du charme et du mérite.

Parmi les artistes de cet ordre, M. de Saint-Marceaux est sans conteste, et avec toute raison, le plus en vue. On se rappelle le vif succès obtenu l'an dernier par son *Génie*. A vrai dire, je n'étais pas admirateur enthousiaste de cette figure, qui n'avait de Michel-Ange que l'extérieur, la silhouette, et qui se donnait bien du mal pour garder le secret à elle confié. Cependant, s'il ne fallait pas trop chercher l'ossature sous la peau, si la construction de la tête était singulièrement fantaisiste, on ne pouvait pas nier que l'ensemble n'eût des lignes heureuses et beaucoup de mouvement et de vie. Cette année, M. de Saint-Marceaux expose un plâtre, un *Arlequin*, que l'on peut regarder tout à l'aise, isolé qu'il est dans une salle de dimensions restreintes, où rien ne vient distraire le regard, où toute comparaison fâcheuse est impossible. Si le système des repoussoirs n'avait été, dans une circonstance toute récente, aussi sévèrement condamné, on aurait peine à croire que le hasard à lui tout seul ait pu si bien faire les choses. Le personnage est bien planté, d'ailleurs, et d'une spirituelle crânerie. Quoique le costume, si collant qu'il soit, et le masque placé sur la figure simplifient beaucoup la difficulté du modelé, on y sent la main d'un habile homme. Mais pourquoi avoir donné plus de deux pieds de haut à un personnage aussi peu important? M. de Saint-Marceaux peut faire mieux, et nous attendons de lui l'an prochain autre chose qu'une statuette grandeur nature.

C'est dans le jardin que se trouve le second envoi de M. de Saint-Marceaux, une tête en bronze de M. Meissonier, très lestement enlevée, très vivante, et qui est curieuse encore en ce qu'elle révèle chez l'auteur de la *Lecture* et du *Coup de l'étrier* une parenté avec le *Moïse* de Michel-Ange que personne n'avait soupçonnée. Seulement M. de Saint-Marceaux croit-il qu'il soit permis de laisser à un bronze de cette taille l'aspect d'une ébauche? que signifient ces boulettes à demi écrasées dans les cheveux et dans le col de la redingote? Des boulettes de terre en métal! Il suffit d'exprimer cette idée pour en faire sentir l'étrangeté.

Les mêmes critiques ne sauraient être faites avec justice à un autre Meissonier, celui-là en pied et l'œuvre d'un jeune artiste napolitain que nous espérons retrouver souvent aux Champs-Élysées, M. Gemito. Ici les dimensions restreintes, moins de deux pieds de haut, autorisent parfaitement certaines libertés et certaines négligences volontaires. Ne

croyez pas, d'ailleurs, que ce soit là une simple pochade : pour être leste d'allure et pleine d'un brio tout italien, cette statuette n'en est pas moins



JUDITH ET HOLOPHERNE, PAR M. LANSON.

(Croquis de l'artiste.)

très étudiée, et je ne crois pas que jamais on nous ait donné d'image plus ressemblante et plus complète de celui qu'elle représente. Debout, serré dans le veston qu'il affectionne, et cambré comme il est naturel à une

personne rebondie, un pinceau dans la main droite et une palette dans la gauche, le peintre semble se reculer de devant sa toile et cligner de l'œil pour juger l'effet de la touche qu'il vient de mettre. Point de regard inspiré, point d'allure olympienne : une bonne et fine physionomie d'artiste, ce qui vaut mieux. J'aime un peu moins, quoique le faire y ait la même souplesse, le buste de *M. Paul Dubois.* Ici M. Gemito a forcé la note; pour donner à son modèle plus de caractère, il a vieilli et fatigué ses traits : ce n'est pas le Dubois d'aujourd'hui qu'il nous montre; c'est ce qu'il sera dans dix ans.

Ajoutons que M. Gemito, comme presque tous ses compatriotes, coule ses bronzes à cire perdue, procédé infiniment supérieur à celui de la fonte au sable dont on fait usage en France. L'épreuve sortie du bon creux peut être retouchée avant d'être noyée dans le mélange qui constitue le moule définitif, mélange beaucoup plus fin, d'ailleurs, que le sable de Fontenay. Dès lors plus de ces réparations à outrance, de ces limages à fond qui sont nécessaires chez nous. L'épreuve a tout l'accent, toute la finesse de la maquette, et une légère retouche suffit pour que nous ayons, avec toute sa saveur, la pensée du statuaire.

Nous avions déjà vu en plâtre, à l'un des derniers Salons, le *Dante* de M. Aubé; nous le retrouvons maintenant en bronze. Peut-être la bouche est-elle plus voltairienne que dantesque, mais, à tout prendre, c'est une statue bien jetée et qui a du caractère. Outre son *Dante*, M. Aubé expose encore un groupe en plâtre, *la Guerre foulant aux pieds le cadavre d'un enfant.* Il y a du mouvement et de l'ampleur dans ce groupe, mais je n'en aime pas la conception. Il n'est pas bon de nous représenter sous cet aspect bestial et hideux une chose avec laquelle nous devons familiariser notre pensée.

Pas plus que le *Dante* de M. Aubé, le *Lion* de M. Bartholdi n'est chose entièrement nouvelle. A vrai dire, il a eu tort de quitter la montagne de Belfort. Vu de loin, il avait une belle tournure; vu de près, c'est une bête à formes chimériques, au front chargé de pensées, un lion philosophe indigné que la force prime le droit. De profil, il n'a pas de croupe; de face, il ne semble pas solide, faute d'un écartement suffisant de ses pattes. Combien il y a plus de caractère dans le petit lion assyrien du Louvre, qui n'a pas deux pieds de long! M. Bartholdi n'eût pu mieux réussir, s'il avait entrepris de prouver que l'énorme n'est pas le grand.

La *Mignon* de M. Aizelin est agréablement arrangée, sans tirer beaucoup à conséquence. De la *Lecture* de M. Chatrousse, le mieux qu'on puisse dire, c'est qu'il n'y a pas lieu d'en dire de mal. Quant aux en-

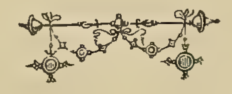
vois de MM. Marqueste et Carrier Belleuse, je ne me sens pas le courage d'en parler :

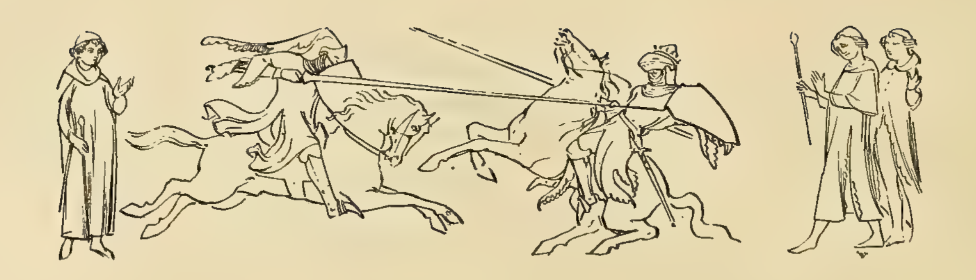
Fuit Ilium, et ingens
Gloria Teucrorum.

Mais je tiens à consacrer au moins une brève mention à quelques statues où l'invention est peu de chose, mais où l'exécution est bonne, œuvres d'ouvriers plutôt que d'artistes, mais d'ouvriers consciencieux et sachant bien leur métier. Le *Faune jouant avec une panthère,* de M. Becquet, est une bonne académie, un peu lourde : il est regrettable seulement que la tête en soit si singulière. Bonne académie encore, le *Génie du mal,* de M. Boisseau. La statue de *M. Thiers,* par M. Guilbert, est d'une tournure générale heureuse; l'attitude est animée, le pardessus donne de l'ampleur au corps; les deux mains sont bien posées, la tête est malheureusement molle et peu étudiée. Le *Rabelais* de M. Dumaige est d'une allure noble et fera bien sur une place. Dans son *Frédéric Sauvage,* M. Lafrance a abordé résolument, et non sans succès, les difficultés du costume moderne; la tête de son héros est bien rendue. J'aime moins le *David d'Angers* de M. Louis Noël, qui est lourd et sans air, moins encore le *Denys Papin* de M. Aimé Millet, dont les lignes sont veules et confuses. Citons encore pour mémoire, quoique ce soit une seconde apparition, les deux figures en bronze, non sans grandeur, faites par M. Dumilâtre pour le tombeau de Sivel et de Croce Spinelli, et le *Moissonneur* de M. Gaudez, une bonne et forte étude qui a reçu jadis ici même les éloges qu'elle méritait.

Il y aurait encore beaucoup à noter dans ces 700 figures, surtout parmi les bustes; mais j'entends d'ici les lecteurs de la *Gazette* se récrier; cette revue leur semble déjà trop longue, et ils ont, ma foi, bien raison.

O. RAYET.





L'ŒUVRE DE VIOLLET-LE-DUC[1]

(PREMIER ARTICLE)

« Il y a deux choses dont on doit tenir compte avant tout dans l'étude d'un art, c'est la connaissance du principe créateur et le choix dans l'œuvre créée. »

VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française.*



Ce n'est pas dans quelques pages qu'on pourrait étudier dans leurs détails et sous leurs divers aspects les manifestations multiples du génie de Viollet-le-Duc et le suivre pas à pas dans sa triple carrière d'artiste, de savant et d'historien, où, grâce aux aptitudes les plus variées, il a traité une infinité de sujets avec une érudition rare et une incroyable facilité. Aussi, pour nous renfermer dans les limites de notre cadre, qui ne nous permet pas de donner un développement complet à ce sujet plein d'intérêt et d'utilité au moment

1. Immédiatement après la mort de Viollet-le-Duc, M. Corroyer, un de ses élèves les plus distingués, était chargé par la *Gazette des Beaux-Arts* de faire une notice sur la vie du maître. Nous renvoyons le lecteur, pour les renseignements biographiques, à ce travail remarquable par son exactitude et par l'accent ému et convaincu de notre honoré confrère, son auteur. (Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er novembre 1879, t. XX, 2e période, p. 409.)

Nous sommes heureux de pouvoir reproduire ici quelques figures des principaux ouvrages de Viollet-le-Duc. Nous le devons à l'obligeance des éditeurs, Mme Ve Morel et Cie et M. Hetzel, qui ont bien voulu en mettre les clichés à notre disposition.

où l'industrie moderne appelle de tous ses vœux l'heure de la reconstitution de notre art national, nous nous bornerons à considérer d'abord dans son ensemble l'œuvre du maître; puis, nous exposerons ses conséquences naturelles et la manière d'appliquer avec fruit et d'étendre dans la plus large mesure l'enseignement qu'on en doit retirer. D'ailleurs, cette noble existence a déjà trouvé l'historien qui lui convenait, pour esquisser, avec l'autorité d'un témoin et la compétence d'un collaborateur, la tâche immense à l'accomplissement de laquelle le maître apporta une énergie indomptable et une persévérance prodigieuse. Nous ne saurions donc mieux faire que de reproduire certains passages de la notice biographique rédigée par un de ses brillants élèves, un de ses amis dévoués, M. de Baudot, qui a porté sur l'œuvre de Viollet-le-Duc le jugement synthétique à la fois le plus vrai, le plus juste et le mieux exprimé[1]. Les doctrines dont il y fait profession seraient de nature à fixer sur lui le choix de l'école qui vient de perdre son chef, si le talent et les œuvres de M. de Baudot ne l'avaient déjà désigné comme le continuateur du maître regretté.

Viollet-le-Duc (Eugène-Emmanuel), né à Paris le 27 janvier 1814, est mort à Lausanne le 17 septembre 1879, dans la pleine maturité de sa carrière, dans toute l'activité de son génie éminemment créateur, après avoir consacré à la cause du progrès une vie malheureusement trop courte, mais remplie comme nulle autre ne l'a mieux été. Dès sa première jeunesse, il apporta, dit-on, en toutes choses, un esprit d'observation qui dut l'aider singulièrement à surmonter les obstacles dont était encombrée la voie qu'il s'était frayée lui-même; car, à vrai dire, il ne fut l'élève d'aucun maître, puisqu'il ne fit que passer dans l'atelier d'Achille Leclerc, et ce fut absolument seul qu'il se forma au contact direct des œuvres du passé, qui lui révélaient des charmes inconnus. Après un séjour de deux ans en Italie, où il avait étudié sur place les monuments de l'antiquité, il fut, comme il le dit lui-même[2], « plus vivement frappé encore de l'aspect de nos édifices français, de la sagesse et de la science qui ont présidé à leur exécution, de l'unité, de l'harmonie et de la méthode suivies dans leur construction comme dans leur parure. » Il parcourut la France en précisant, à l'aide de dessins et de notes, toutes ses observations, toutes ses impressions, et constitua ainsi

1. Notice sur Viollet-le-Duc, lue dans la séance de la Commission des monuments historiques du 12 avril 1880.

2. *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française, du* XIe *au* XVIe *siècle;* Préface, p. I.

un ensemble de documents inédits qui, réunis d'abord dans le seul but de son instruction personnelle, lui servirent ensuite pour créer des ouvrages d'un ordre nouveau, et dont le principal mérite est d'avoir exhumé des richesses de toute sorte méconnues ou disparues, pour tirer de leur étude scientifique ou philosophique un enseignement applicable à la solution des problèmes modernes. Aussi, grâce à ses dessins merveilleux, grâce aux livres immortels qu'il nous a laissés et où il traite avec autant d'élégance de style que de justesse de vues et de profondeur de sentiment, toutes les questions qui préoccupent l'artiste, l'œuvre de Viollet-le-Duc sera féconde ; elle ouvre dès maintenant une ère nouvelle et forme le point de départ d'une école dont le maître a préparé la création et dont il restera l'inspirateur.

« Quelle idée plus juste, en effet, dit M. de Baudot, que celle émise à chaque pas par le maître, et qui consiste à faire prendre pour base de toute conception architectonique la connaissance des besoins à satisfaire, l'emploi raisonné de la matière et les exigences économiques de l'état social actuel ! quel meilleur conseil à donner aux architectes que celui de se rendre compte de ces besoins, ainsi que des ressources nouvelles qu'a créées l'industrie s'appuyant sur la science, d'étudier dans les œuvres du passé celles qui supportent l'analyse jusque dans les moindres détails et au contact desquelles l'esprit s'habitue à raisonner ! Quoi de plus utile et de plus grand, enfin, que d'avoir accompli la tâche de rechercher, dans toutes les époques de l'art, tous les édifices intéressants à cet égard, de les avoir analysés et commentés sous toutes leurs faces, au point de vue de l'histoire, de la structure et des proportions, d'avoir fait la lumière sur ces œuvres à l'aide de dessins merveilleux de clarté et d'observations profondes ? »

Dans l'exercice de sa profession d'architecte, Viollet-le-Duc apporta l'expérience et les connaissances d'un homme qui aurait vécu aux différentes époques de l'art et pris part à leur développement, tout en cherchant à en vivifier, à en rajeunir les productions, pour les mettre en harmonie avec les besoins et les aspirations de son temps. Ses innovations hardies de constructeur, qui, aussi bien que ses théories artistiques, rencontrèrent plus d'adversaires passionnés que de contradicteurs sérieux, furent le produit d'un éclectisme judicieusement raisonné, aidé d'une grande mémoire, d'une habileté inouïe et d'une fécondité inimaginable. Du reste, quant au résultat qu'il obtenait quelquefois dans ces essais de réformation si pleins d'originalité et de bon sens, il ne se faisait pas illusion ; car il savait fort bien qu'il n'est pas donné à un homme seul de créer un art nouveau et que ce résultat est celui des

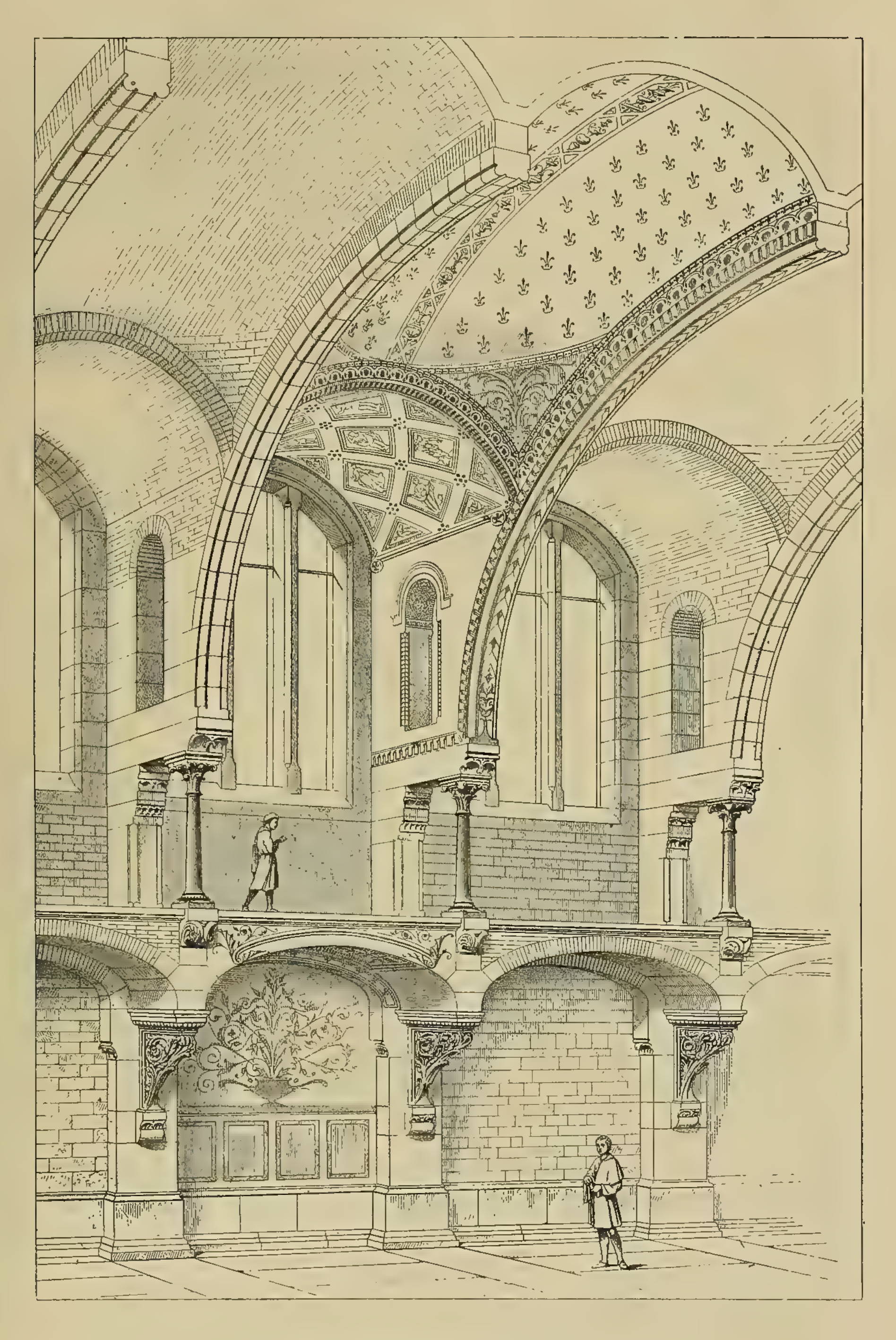


Fig. 1. — ÉTUDE DE SALLE VOUTÉE.

(*Entretiens sur l'Architecture.*)

efforts collectifs de plusieurs générations successives. Cette revendication du rôle de la raison dans les arts, jointe à l'appui de ses théories sur l'époque du moyen âge, lui attirèrent de nombreux reproches, auxquels tous ses ouvrages répondent de la manière la plus concluante. « S'il a réclamé, continue M. de Baudot, pour les créations modernes, l'intervention de la raison, c'est que, d'une part, il craignait de voir un jour la raison seule dominer au détriment de l'art, et que, d'autre part, il observait dans les œuvres des plus belles périodes, notamment dans l'art grec et celui du moyen âge en France, qu'il existait le lien le plus intime entre la structure et la forme; d'ailleurs, il n'était pas insensible aux subtilités de la pensée, aux souplesses et aux charmes de l'imagination; seulement il n'admettait pas que le sentiment et la fantaisie puissent seuls guider l'artiste appelé à créer des édifices et des objets d'une destination sérieuse et devant répondre à des exigences de toute sorte. Pour lui, ces théories vagues n'avaient été en honneur qu'aux époques de décadence, et il les répudiait absolument pour son temps. » Ainsi tombent également le plus grand nombre des critiques dirigées contre ses constructions modernes. A l'église de Saint-Denis, par exemple, où il ne disposait que de faibles ressources, il prit le parti de gagner sur la hauteur et par la simplicité des formes ce qu'il ne pouvait diminuer sur l'étendue nécessitée par le nombre des fidèles. Lorsqu'il avait à construire une maison de rapport dans Paris, se trouvant, d'une part, dans l'obligation de faire un certain nombre d'étages, et conséquemment limité pour la hauteur à donner à chacun d'eux, d'autre part, voulant donner de l'air et du jour aux appartements, il préférait parfois élargir les fenêtres, au risque de leur donner une proportion moins heureuse et satisfaire en même temps le programme du propriétaire et les commodités du locataire. Celui qui est versé dans la pratique de la construction sait combien de fois il y a lieu d'opter entre deux nécessités qui se combattent. Viollet-le-Duc, en prenant toujours le parti de la raison, a fait preuve de bonne foi et de bon sens. Mieux que tout autre, il pouvait donner à ses œuvres la richesse et l'élégance qui caressent agréablement les yeux; mais il ne le voulait qu'autant que ce n'était pas aux dépens de besoins matériels plus sérieux. D'ailleurs, quand il a été entièrement libre, n'a-t-il pas montré ce qu'il pouvait, tout en restant fidèle à ses principes de sincérité, créer de véritablement beau dans le domaine de l'art pur? La flèche de la cathédrale de Paris n'est-elle pas un vrai chef-d'œuvre de proportion et de pureté de ligne? La nouvelle façade de l'église de Clermont-Ferrand et le tombeau du duc de Morny ne sont-ce pas des compositions du

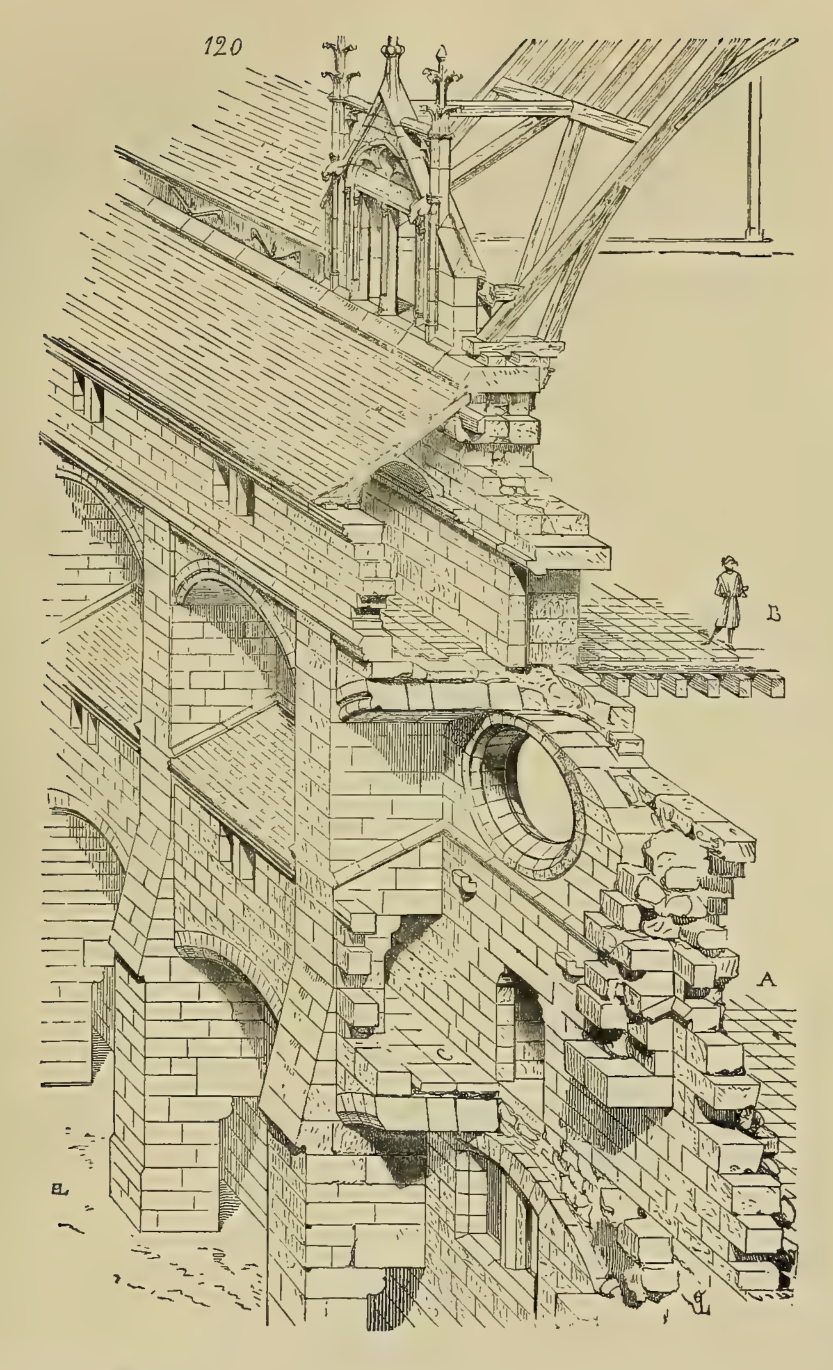


Fig. 2. — ÉTUDE SUR LA DISPOSITION DES DÉGAGEMENTS OU COULOIR.

(*Dictionnaire raisonné de l'Architecture française, du* XIe *au* XVIe *siècle.*
Tome IV, Construction civile, fig. 120.)

goût le plus élevé et le plus délicat? Que dire enfin de tous ces motifs d'architecture et de toutes ces merveilles d'orfèvrerie dont les dessins d'exécution figurent à l'exposition du musée de Cluny, autels, reliquaires, châsses, tabernacles, fonts baptismaux, coffre évangéliaire, prie-Dieu, pupitres, bénitiers, ostensoirs, ciboires, calices, burettes, couronnes de lumière, candélabres, chandeliers, bougeoirs, encensoirs, sans compter une quantité infinie d'objets épars, dont il n'a pas été possible de retrouver les projets.

La restauration par laquelle il débuta fut celle de l'église de Vézelay, qu'il suffit d'avoir visitée pour juger des aptitudes exceptionnelles qu'il apporta en commençant dans cette carrière si difficile de la restauration des édifices. Ce fut ensuite Notre-Dame de Paris, où tout autre que lui aurait certainement reculé devant des difficultés aussi insurmontables que celles qui se présentaient; le château de Pierrefonds, qu'il réédifia entièrement d'après des substructions en ruine et des morceaux renversés; la reconstitution de la cité de Carcassonne, des remparts d'Avignon; les restaurations de la cathédrale de Reims, de l'abbaye de Saint-Denis, de l'église Saint-Sernin de Toulouse, de la salle synodale de Sens, de l'hôtel de ville de Montauban, etc. « Et lorsqu'on sait, dit M. de Baudot, que, dans tous ces chantiers, Viollet-le-Duc faisait presque tout seul la besogne entière qui incombe généralement à plusieurs : relevés nécessaires à la restitution, étude précise de l'appareil, tracé des échafaudages et des moyens de reprise en sous-œuvre, composition de toutes les formes, depuis les ensembles jusqu'aux moindres détails, y compris ceux de sculpture et de peinture, on reste confondu de rencontrer, chez un seul, une telle puissance et une telle fécondité; mais aussi on comprend de quelle nature est le secours puissant apporté par un tel homme dans le domaine de l'architecture à une époque qui cherche sa voie. »

Indépendamment de ses travaux professionnels, de ses recherches de toutes sortes, de tous ses écrits, au milieu des luttes constantes qu'il eut à soutenir et dont, pour tout juge impartial, il sortit sans cesse vainqueur, Viollet-le-Duc trouva encore le temps de créer cet admirable cours de l'École nationale de dessin dont il fit lui-même et séance tenante, sous les yeux des élèves, tous les modèles, toutes les compositions; de remplir de la façon la plus brillante les hautes fonctions d'inspecteur général des édifices diocésains; d'occuper une place des plus actives et des plus utiles dans la Commission des monuments historiques, dont il fut l'âme; et enfin, dans ces dernières années, de siéger au Conseil municipal de Paris, dont il éclaira les délibérations par des rapports où sa modération

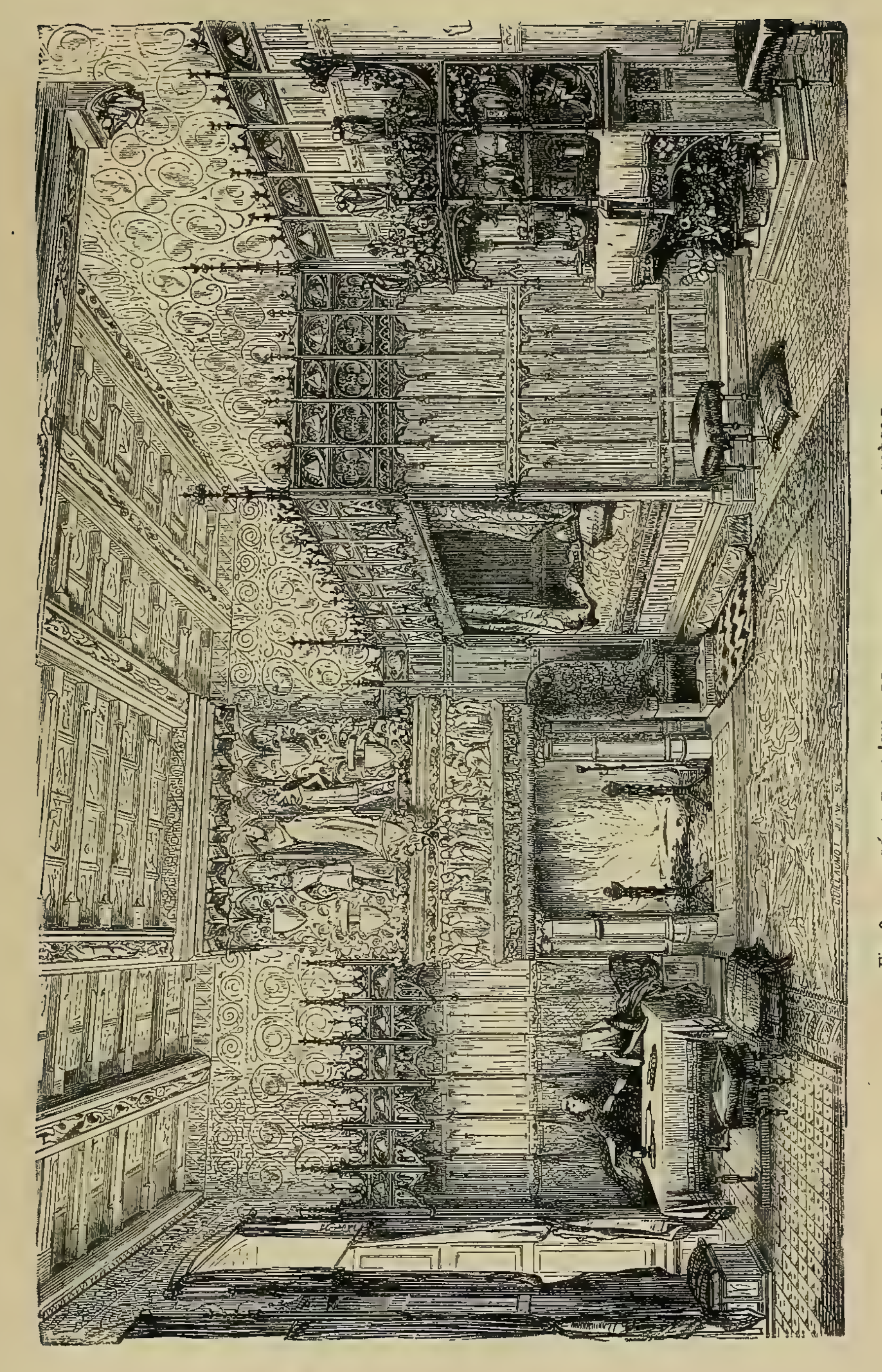


Fig. 3. — INTÉRIEUR D'UN APPARTEMENT AU XVe SIÈCLE.

(*Dictionnaire raisonné du Mobilier français, du* XIe *au* XVIe *siècle.* Tome I, Pl. XV.)

seule égala sa compétence. Et tout cela ne l'empêchait pas de tenir chaque matin sa porte ouverte à ses amis, à ses confrères, aux artistes de tout genre, aux entrepreneurs, aux industriels et aux inventeurs de toutes sortes qui désiraient le consulter et qui recevaient ses avis, ses conseils, appuyés souvent de croquis charmants et toujours d'observations pleines de clarté et d'à-propos.

Le chef-d'œuvre littéraire de Viollet-le-Duc est assurément son *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du* XIe *au* XVIe *siècle*. Ce n'est pas seulement un répertoire d'archéologie et un inventaire des richesses d'art dont notre territoire est couvert, mais encore et surtout un vaste recueil où, après l'explication des termes architectoniques, l'auteur passe en revue les différents modes de construction, raisonne les fonctions, discute l'emploi et examine les formes des divers membres d'architecture. Dans sa préface, il expose les considérations qui l'ont déterminé à entreprendre cet immense travail, que, grâce à sa facilité exceptionnelle de description, d'analyse et de dessin, il parvint à terminer en quatorze ans. Il parle tout d'abord des difficultés qu'il rencontra en commençant à étudier l'architecture du moyen âge sans ouvrage pour lui montrer la voie à suivre et sans maître pour l'y diriger. « Il nous souvient, dit-il, qu'alors un grand nombre de maîtres en architecture n'admettaient qu'avec des réserves l'existence de ces monuments qui couvrent le sol de l'Europe et de la France particulièrement. A peine permettait-on l'étude de quelques édifices de la Renaissance française et italienne ; quant à ceux qui avaient été construits depuis le Bas-Empire jusqu'au XVe siècle, on n'en parlait guère que pour les citer comme le produit de l'ignorance et de la barbarie[1]. » Son esprit essentiellement indépendant le préserva contre la contagion classique, et son penchant, qui, dans son isolement, lui semblait être une sorte de dépravation de goût peu avouable, devint, à son retour d'Italie, une conviction basée sur les qualités solides de notre architecture nationale. Cependant des hommes distingués venaient d'ouvrir la marche. Après M. de Caumont,

1. La citation suivante donnera une idée de l'esprit dans lequel est fait ce remarquable ouvrage :

Tome IV, page 213 : « On n'admettait, pendant le moyen âge pas plus que pendant l'antiquité, qu'une grande salle et une petite chambre eussent la même hauteur entre planchers, qu'un couloir fût aussi élevé que les pièces qu'il est destiné à desservir. Il a fallu des siècles de faux raisonnements en architecture pour oublier des principes si vrais et pour nous obliger à vivre dans de grandes salles basses sous plafond, si l'étage que nous occupons est bas, ou dans de petits cabinets démesurément élevés, si nous possédons un étage ayant quatre ou cinq mètres entre planchers. »

le père de l'archéologie, dont les travaux remarquables avaient fait ressortir des caractères bien tranchés entre les différentes époques de l'architecture française du Nord, M. Vitet signalait au gouvernement, dans

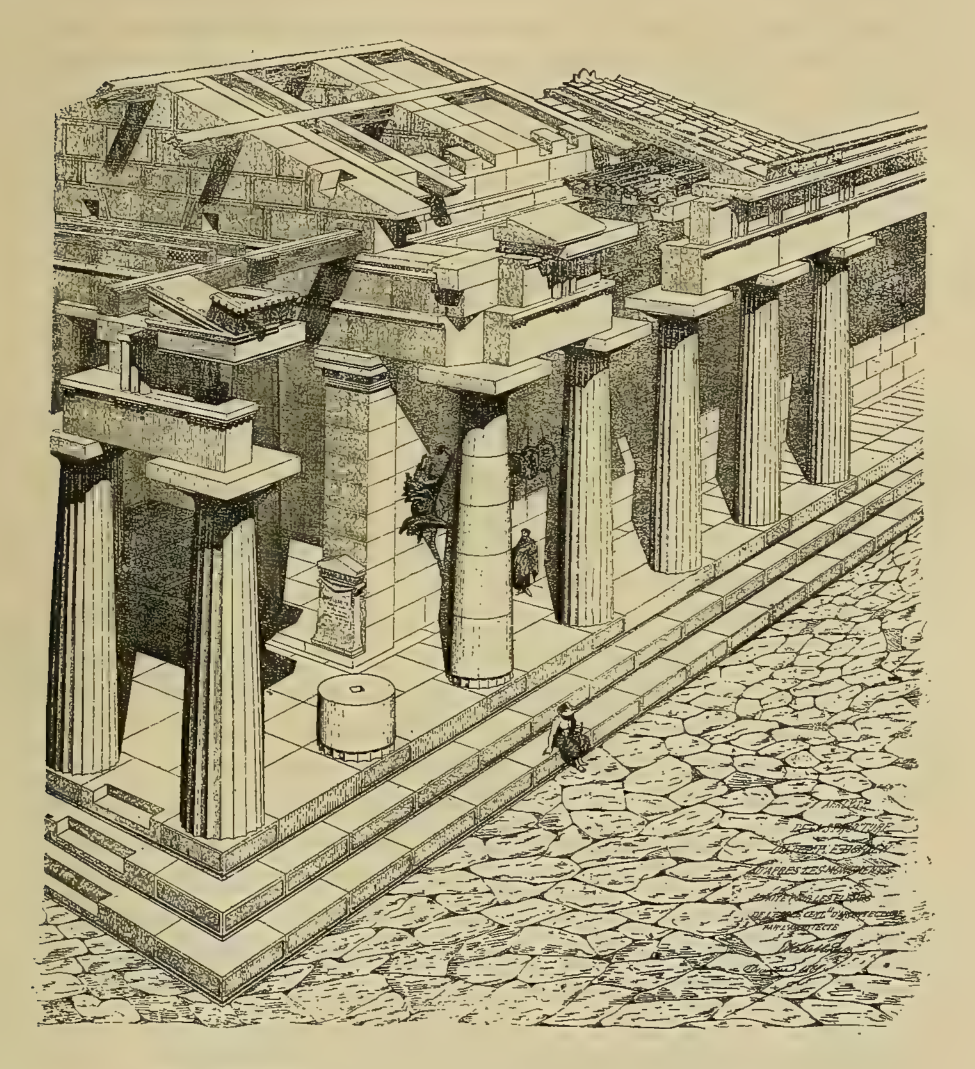


Fig. 4. — ÉTUDE DE LA CONSTRUCTION D'UN TEMPLE DORIEN.

(Dessin fait pour les élèves de l'École centrale d'architecture.)

un rapport sur les monuments historiques de l'Ile-de-France, des trésors d'art aussi riches qu'inconnus. Plus tard, M. Mérimée parcourait le Midi et découvrait des merveilles, tandis que M. Didron, le savant archéologue, expliquait les poèmes peints ou sculptés qui couvraient nos cathé-

drales, et combattait partout à outrance le vandalisme et la destruction. Mais, comme le fait si bien ressortir le maître, « il faut le dire à notre honte, les artistes restaient en arrière; les architectes couraient en Italie, ne commençant à ouvrir les yeux qu'à Gênes ou à Florence; ils revenaient, leurs portefeuilles remplis d'études faites sans critique et sans ordre, et se mettaient à l'œuvre sans avoir mis les pieds dans un monument de leur pays. » Seul, un esprit indépendant, Labrouste, commençait à s'insurger contre cet état de choses, et, soumettant à l'analyse les œuvres de l'antiquité, conseillait à ses élèves l'étude de notre architecture nationale.

Les adversaires de Viollet-le-Duc lui ont souvent reproché de vouloir ressusciter les formes adoptées au moyen âge ou bien de faire, comme ils disent, du gothique au XIX[e] siècle. On conviendra que, toute sympathie pour telle ou telle forme de l'art mise de côté, ce qui frappe dans les divers arts des grandes époques, c'est l'harmonie complète qui existe entre eux et l'esprit des populations au milieu desquelles ils se sont développés. De tous les arts, l'architecture est celui qui a le plus d'affinité avec les instincts, les idées, les mœurs, les besoins des peuples. C'est pourquoi les tendances et le génie des populations chez lesquelles il progresse décident de la direction qu'il prend et des résultats qu'amène son développement. Aussi quiconque a lu sans parti pris les pages admirables qu'a écrites Viollet-le-Duc sur les origines de l'architecture française[1], sur les causes qui ont amené son avènement et sa décadence, et sur les différents styles propres à chaque province, a compris que son rêve n'a jamais été celui de voir nos constructions modernes revêtir les formes inventées par le moyen âge. Assurément ces formes se prêtent aussi bien aujourd'hui qu'au XIII[e] siècle à la construction des édifices religieux; les pratiques religieuses étant restées ce qu'elles étaient alors, le programme n'a pas varié, et la même solution est toujours applicable. Mais la civilisation a marché, les mœurs ont changé, le bien-être s'est accru et a donné naissance à de nouveaux besoins dont la satisfaction réclame une solution qui peut être différente quant à la forme, mais qui doit avant tout et comme autrefois être le résultat du bon sens et de la logique. Or nous ne sachions pas que, nulle part, Viollet-le-Duc ait dit autre chose. Il a toujours considéré l'étude des arts du moyen âge comme une source féconde et fortifiante pour l'intelligence de l'artiste. Plus que qui que ce soit il était admirateur de l'art grec, mais il considérait ses lacunes comme trop nombreuses pour que, dans la pratique, il pût être

1. Voyez le *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française, du* XI[e] *au* XVI[e] *siècle;* t. I[er] (Architecture), p. 116 et suivantes.



Fig. 5. — INAUGURATION DE LA MAISON.

(*Histoire d'une Maison*, fig. 62.)

appliqué à nos mœurs. Le principe dont cet art est issu est trop étranger à la civilisation moderne pour maintenir nos artistes dans leurs rudes labeurs. Au contraire, l'architecture française jusqu'à la Renaissance n'a jamais reculé devant les difficultés de programmes complexes; elle les a toutes abordées franchement, courageusement, et s'en est rendu maîtresse en puisant ses plus importantes ressources dans un principe éminemment rationnel. « Si donc, dit le maître[1], nous recommandons l'étude des siècles passés avant l'époque où ils ont quitté leur voie naturelle, ce n'est pas que nous désirions voir élever chez nous aujourd'hui des maisons et des palais du XIIIe siècle, c'est que nous regardons cette étude comme pouvant rendre aux architectes cette souplesse, cette habitude de raisonner, d'appliquer à toute chose un principe vrai, cette originalité native et cette indépendance qui tiennent au génie de notre pays. »

Que dire des merveilleuses figures intercalées entre ces pages si pleines de science, de goût et de sagesse? Ce ne sont pas seulement des dessins exécutés avec la précision la plus parfaite et l'habileté la plus inconcevable, ce sont encore des explications figurées, des mises en scène vivantes. Ce qui donne à tous les ouvrages de Viollet-le-Duc une saveur à eux propre, c'est la clarté et l'élégance du style, s'harmonisant avec la facilité exceptionnelle du dessin, qui complète souvent mieux la pensée que les descriptions les plus précises, les plus imagées. Qui sait tout ce qu'auraient pu produire certains auteurs s'ils avaient possédé cet art, et quel enseignement nous auraient légué bien des maîtres s'ils avaient été doués du même talent littéraire! Que d'ouvrages sont gâtés par des illustrations malheureuses! et aussi que d'œuvres d'art on voudrait voir accompagnées de quelque commentaire! Viollet-le-Duc avait compris que l'artiste ne doit pas se borner à produire, mais qu'il lui faut encore, pour compléter sa tâche et la rendre plus fructueuse, divulguer le travail qui a présidé à l'enfantement de son œuvre; qu'il serait désirable que la théorie et la critique d'un art fussent toujours faites par celui qui pratique cet art et, par cela même, est accoutumé à en scruter les secrets professionnels, à en approfondir les mystères esthétiques.

Le Dictionnaire de l'Architecture française est complété par le *Dictionnaire raisonné du Mobilier français*, où sont décrits et figurés en six volumes tous les détails du mobilier, de l'habillement et de l'équipement de l'homme de guerre pendant la même période du moyen âge. Ce que cet ouvrage a rendu de services aux artistes de tout genre et à ceux qui s'occupent d'*art décoratif* est incalculable.

1. *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française;* Préface, p. XV.

Dans les *Entretiens sur l'Architecture*, on voit si Viollet-le-Duc savait rendre justice à l'architecture de l'antiquité, envisagée sous son véritable aspect. Pour lui, là comme au moyen âge, la forme dérive de la pensée comme conséquence rationnelle d'un besoin matériel. C'est-à-dire que les Grecs et les Romains n'ont point fait ce que de notre temps on est convenu d'appeler des *ordres d'architecture* pour le plaisir d'en

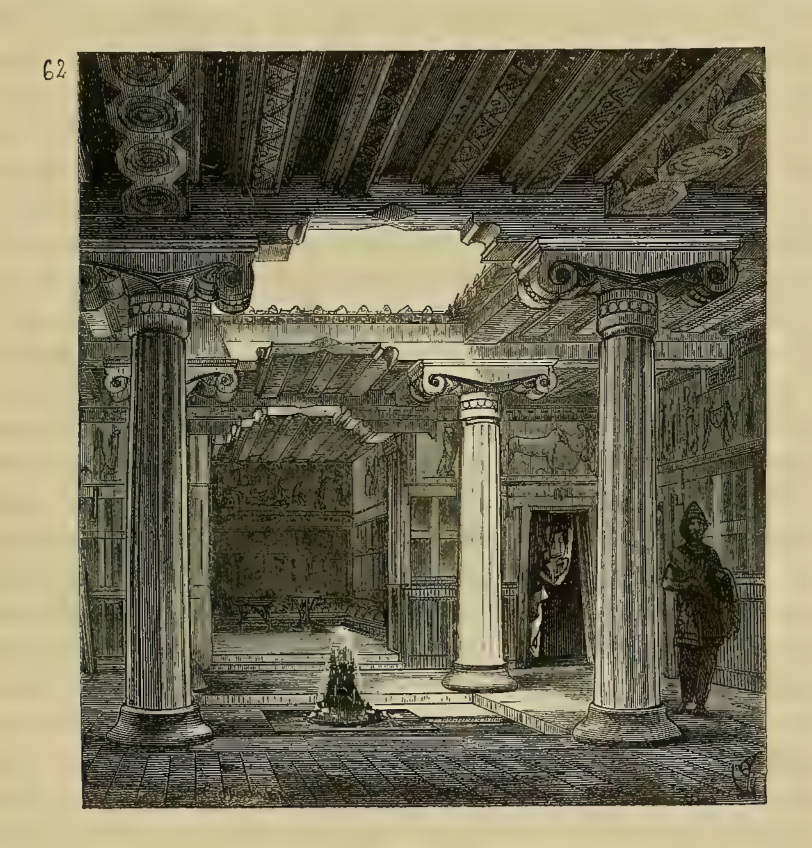


Fig. 6. — COUR DE LA MAISON IONIENNE.

(*Histoire de l'Habitation humaine*, fig. 62.)

faire. Les divers membres de l'architecture grecque avaient tous une raison d'être et une fonction comme ceux de l'architecture du moyen âge.

Si l'on considère les origines de l'art de bâtir, on constate que son développement s'est opéré d'une manière simple et rationnelle; qu'il s'est perfectionné avec la civilisation sous la double influence du goût et de la science, et que le peuple au milieu duquel il a revêtu ses premières formes est précisément le peuple égyptien, chez qui l'étude des sciences exactes et le culte du sentiment ont le plus développé l'esprit à la fois

rationaliste et idéaliste ; qu'en s'appuyant sur cette première tradition, le peuple grec, après des essais multipliés, a produit des œuvres qui sont le résumé de perfectionnements obtenus par l'expérience et comme des formules empiriques où se rencontrent tous les vrais principes, dans l'étude desquelles se trouvent tous les préceptes, et qui constituent, par conséquent, des sources on ne peut plus fécondes de traditions artistiques. Or, pour recueillir, dans ces productions de premier ordre, tout l'enseignement qu'elles renferment, il ne suffit pas, comme cela se fait communément, de les étudier au seul point de vue de la pureté de la ligne ou de la grâce de la forme, considérée comme son propre but et son seul objet. Loin de justifier sa prétention de planer dans les plus hautes sphères de l'esthétique, cette manière tend bien plutôt à rabaisser l'art; car, si la forme n'est plus la conséquence d'une pensée de l'artiste, le beau lui-même perd son plus précieux attribut en ce qu'il se réduit à une expérimentation de formes ingénieusement combinées et à une recherche de procédés variées. Mais c'est dans l'essence même de la conception qu'il faut chercher ce que nous appelons les vrais principes de l'art architectural. Convaincu de la nécessité d'un enseignement répondant à ces données, Viollet-le-Duc avait composé à l'usage des élèves de l'École centrale d'architecture deux magnifiques modèles de dessin perspectifs présentant dans tous ses détails l'anatomie de la construction antique; car l'étude approfondie et raisonnée de la structure est la première condition pour tirer un profit sérieux des œuvres de l'antiquité. Qu'est-ce, en somme, qu'un monument? D'abord, un ensemble de corps formant un tout répondant à un programme dicté par le besoin et rempli conformément à des données naturelles et locales. C'est, de plus, une machine qui fonctionne; car de la réunion de ces corps naissent des actions et des réactions, autant de forces développées dont l'équilibre rentre dans les lois de la statique. Voilà pour le côté pratique, abstrait et scientifique. C'est, enfin, un objet d'art. Eh bien, si cet ensemble répond convenablement à son but, si cette machine fonctionne bien, nous affirmons qu'avec du goût il suffira souvent de peu de chose pour rendre agréable aux yeux un édifice remplissant ces conditions essentielles. Et, réciproquement, toute œuvre architecturale qui émeut profondement doit son charme à l'orthodoxie de sa construction. On découvre dans les œuvres de l'antiquité, en les observant attentivement, que, sous des apparences qui séduisent les regards, il y a toujours un fond matériel de vérité, de science, d'équilibre. Dispositions d'ensemble parfaitement appropriées aux données naturelles, simplicité des moyens employés, sincérité d'expression, le tout inspiré par le sentiment le plus profond

et guidé par le goût le plus délicat, voilà en quoi consistent les vrais principes de l'architecture, tels que nous les révèle l'art grec du siècle de Périclès.

Il y a loin de cette manière d'envisager l'antiquité à celle usitée par l'école classique, qui, considérant les formes de l'antiquité indépendamment de l'idée qui en est l'essence, s'applique à les adapter systématiquement à la variété infinie des constructions. C'est ainsi que l'art, déta-



Fig. 7. — ASPECT D'UN PALAIS MOSCOVITE AU XVIe SIÈCLE.

(*L'Art russe*, fig. 57.)

ché de sa cause première, distrait de son but véritable, s'est égaré dans la voie la plus fausse. Le public, dont la principale qualité est le bon sens, ressent tout cela sans l'expliquer, et s'en trouve néanmoins choqué ; mais, comme la *tradition classique* lui est imposée, il s'y soumet comme à un fait accompli, et finit par se figurer que ce doit être ainsi et qu'il n'en peut être autrement, que la colonne a été inventée pour décorer les façades, que le fronton doit, dans certains cas, servir de base à un groupe ou à un motif de sculpture ; il s'habitue, enfin, à considérer les principaux éléments de l'architecture antique, qu'il voit accommodés à toute sauce, comme les lettres d'un alphabet qu'il faut connaître pour parler cette langue. Aussi décline-t-il toute compétence quand il s'agit

de juger une œuvre architecturale, et porte-t-il généralement peu d'intérêt aux manifestations de cet art.

Pour lutter contre cette tendance à considérer l'architecture comme un art réservé aux seuls architectes, Viollet-le-Duc entreprit d'initier le public à cet art, par une suite de livres, vrais chefs-d'œuvre de vulgarisation et de philosophie, qui trouvent leur place aussi bien dans la bibliothèque du savant que dans le salon de l'homme du monde. L'*Histoire d'une Maison*, spécialement destinée à la jeunesse, est le meilleur livre qu'on puisse mettre entre les mains d'un jeune homme se destinant à la carrière architecturale. Cette lecture lui apprendra à envisager sous son côté véritable cet art dont tous les commençants se font généralement l'idée la plus fausse.

Dans l'*Histoire de l'Habitation humaine*, Viollet-le-Duc passe en revue les différents abris de l'homme, depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours, depuis la cahute en branches et roseaux de l'*hom* primitif jusqu'au somptueux hôtel du seigneur de la Renaissance[1]. Il s'attache à démontrer que partout, jusqu'à cette époque, les divers modes de construction n'ont pas manqué d'être la conséquence directe des données naturelles et locales. Il explique comment certains monuments ont conservé, sous l'influence des traditions âryennes, les apparences de structure de bois, comme les édifices du Cambodge, par exemple. On comprend, en effet, que, si des hommes nés sur un territoire boisé et par conséquent habitués à construire en bois se trouvent transportés dans un pays dépourvu de grands végétaux, ils aient, en se servant de nouveaux matériaux, une disposition à conserver les formes et les apparences données par leurs constructions de bois. Cette observation si juste jette un jour

1. *Histoire de l'Habitation humaine* (p. 349), conversation sensément tenue, à la Renaissance, entre des nommés Épergos et Philibert :

« Les Florentins, Romains, Milanais, Vénitiens prétendent reprendre les formules de l'habitation des anciens, et chacune de ces populations conserve invariablement les mêmes dispositions intérieures des habitations élevées depuis des siècles. Tous leurs efforts pour revenir à l'art antique ne tendent à autre chose qu'à adopter certains ordres, certains détails d'architecture empruntés à cette antiquité, et qu'ils plaquent sur les façades comme un vêtement d'emprunt. Vous faites exactement de même ici, mon excellent ami. Votre joli hôtel est un hôtel français, disposé comme le sont ceux élevés il y a cent ou deux cents ans ; seulement, au lieu d'arcs au tiers-point, vous avez mis des arcades plein cintre à vos portiques ; à la place de ces contreforts gothiques qui renforçaient les trumeaux, vous avez placé un ordre dorique romain avec des cariatides au-dessus. Au lieu de combles pyramidaux sur vos pavillons, vous avez élevé des coupolettes carrées surmontées de lanternons. C'est un habit à la mode du temps, mais le corps n'a changé ni de forme ni de structure. »

nouveau sur certains membres essentiels de l'architecture grecque elle-même. Voilà, par exemple, le chapiteau ionique, dont la légende fait remonter l'origine à la coiffure des femmes ioniennes, et qui doit sa forme à sa fonction primitive, celle d'un corbeau double, en bois, posant sur un point d'appui cylindrique et soulageant les portées de deux poutres par les saillies de ses volutes (voyez fig. 6). Le maître démontre ensuite combien les principes sont invariables et les traces des origines indélébiles, combien les influences des races sont immuables et se manifestent non seulement dans la structure, mais encore dans la disposition des locaux. Il en conclut la nécessité, pour chacun, de connaître les éléments propres à la race ou aux races dont il est issu, afin de pouvoir se loger mieux, suivant sa nature et ses aptitudes. Ces observations, d'une haute philosophie cosmologique, aboutissent à un jugement sévère sur le mouvement insurrectionnel de la Renaissance, mouvement qui, par l'enthousiasme qu'il a excité en faveur d'un passé ignoré ou imparfaitement connu, a détourné l'Europe entière de sa voie, en lui faisant abandonner tout le travail immense qui s'était fait pendant le moyen âge. « Cependant, » met-il dans la bouche d'un de ses personnages[1], « des générations de chercheurs se sont élevées, et n'ont pas eu trop de peine à démontrer que l'humanité n'est pas ainsi faite tout d'une pièce et que, si une maison de Pompéi est charmante sous le ciel de Naples et pour des gens qui vivaient il y a deux mille ans, ce n'est pas une raison pour qu'elle convienne à notre temps et à notre climat. Il y a donc une tendance prononcée vers une réaction. Chacun cherche déjà et cherchera davantage à savoir d'où il vient, quel il est, et, par suite, à adapter ces formes originelles qui conviennent au génie et aux besoins de sa race. Ce mouvement est très prononcé en Angleterre, en Allemagne, en Suède, en Russie; il s'accentuera de jour en jour. »

Cette idée de recherche des origines pour en tirer la conséquence d'une voie à suivre est un des côtés saillants de l'enseignement didactique de l'œuvre de Viollet-le-Duc. Il l'a développée dans un ouvrage aussi original qu'instructif sur l'*Art russe*, où il démontre que la Russie possède également un art national parfaitement caractérisé, tandis que, à l'imitation de la plupart des contrées de l'Europe, elle s'épuise dans la copie irraisonnée des formes d'un art exotique.

PAUL GOUT.

(La suite prochainement.)

1. *Histoire de l'Habitation humaine*, p. 369.

BIBLIOGRAPHIE

Le Peintre Louis David (1748-1825); souvenirs et documents inédits, par J.-L. David, son petit-fils. Paris, chez Victor Havard, 1880; 1 vol. de texte in-4° de 680 pages, et 1 vol. de planches. Prix : 50 francs.



Voici ce que nous disions, dans les *Nouvelles Archives de l'art français* (année 1874-75), à propos d'une série de lettres et de documents divers que nous y avons publiés et annotés, de concert avec M. J.-J. Guiffrey : « Tout ce qui touche à David est d'autant plus intéressant que le grand artiste attend encore son historien, et que la somme de renseignements que l'on trouve dans les divers et nombreux écrits qui ont trait à sa vie et à ses œuvres est assez maigre et puisée à la même source, c'est-à-dire dans les deux volumes de Thomé et de Delécluze. » La lacune que nous signalions alors est maintenant comblée, et de telle manière qu'il n'y a plus à y revenir. M. Jules David, le petit-fils de l'auteur de l'*Enlèvement des Sabines*, a consacré une partie de sa vie à cette œuvre pieuse. Patiemment il a réuni les documents, amassé les matériaux, recueilli les témoignages qui pouvaient lui apporter une lumière nouvelle. Puis il a mis de l'ordre dans l'immense butin et construit lentement, curieusement son édifice. Un gros et grand volume in-quarto de près de sept cents pages de texte, paru récemment, est la preuve de ses efforts. Bien plus, M. Jules David, préoccupé du soin de donner à son œuvre une forme ample et irréprochable, a été son propre éditeur, du moins il en a supporté les frais matériels, il en a dirigé l'exécution et n'a rien voulu omettre pour qu'elle fût selon sa pensée. Tirage, caractères, papier, for-

mat, tout est de bel aspect et fait honneur à l'imprimeur, M. Motteroz. Mais ce n'est pas tout. Il a entrepris la tâche redoutable de graver à l'eau-forte, en son entier, l'œuvre peint de son grand-père. Le volume



LA PESTE DE SAINT-ROCH, PAR DAVID.

de texte sera donc suivi d'un volume de planches, de même format, paraissant en livraisons. Celui-ci comprendra quatre-vingts planches au moins, qui toutes seront brisées après le tirage. Deux livraisons sont

déjà parues. En ce faisant, M. Jules David, qui est un peintre de goût et de talent, qui a étudié mieux que personne les procédés de facture et le style de son aïeul et qui est un aquafortiste exercé, n'a pas songé toutefois à opposer des estampes nouvelles aux nombreuses et belles gravures qui existent déjà : il a voulu offrir aux curieux une sorte de catalogue aussi complet et aussi exact que possible, analogue au recueil de Landon, où l'on retrouvât surtout les œuvres inconnues de David, dispersées çà et là, en France et à l'étranger.

Pour le texte, M. Jules David, possesseur d'une grande partie des dessins et esquisses du maître, de ses carnets, de sa correspondance et de plusieurs de ses tableaux, dépositaire des souvenirs et des traditions de la famille, était en quelque sorte dans une position privilégiée. C'est une bonne fortune qui aura servi la mémoire de bien peu d'artistes.

Le livre de M. Jules David, comme il s'empresse de l'avouer lui-même, n'est pas un ouvrage de critique artistique, mais un recueil de documents exposés dans leur ordre chronologique, où il prend en même temps le peintre depuis son tableau de *Saint Roch*, exécuté pour le Lazaret de Marseille, tableau fort intéressant et fort peu connu, dont nous sommes heureux de donner ici une reproduction, jusqu'à sa dernière toile de *Mars et Vénus*; l'homme public et l'homme privé, depuis le jour où celui-ci entre dans l'atelier de Vien pour y remporter bientôt le prix de l'Académie, jusqu'aux années d'exil, depuis Rome jusqu'à Bruxelles. Il est toujours inspiré par un esprit de justice et d'impartialité. Peut-être cherche-t-il trop à atténuer les erreurs et les défaillances du rôle politique de David; mais nous ne saurions lui en faire un reproche bien sérieux. L'essentiel, pour nous, c'est la multiplicité et l'exactitude des renseignements que l'on trouve dans cet ouvrage. David y apparaît entier, vivant, dans la fécondité immense de son talent, dans son milieu, dans son cadre.

La vie de David a été non seulement accidentée, mais singulièrement remplie. Si la gloire, le succès, encore plus utile que la gloire, la fortune et les honneurs l'ont servi avec largesse, il faut reconnaître qu'il n'a épargné aucun labeur pour les mériter. L'immensité de sa production, alors qu'il ne s'est jamais départi d'une exécution sévère et châtiée, est faite pour étonner. Au mètre carré, elle compte parmi les plus considérables. M. Jules David, dans le catalogue raisonné qu'il a placé à la fin du volume, n'indique pas moins de 131 peintures, sans compter les répétitions, et il est peu probable qu'il soit parvenu à tout retrouver.

La *Peste de Saint-Roch* est le premier tableau de valeur; il est aussi le moins connu. David le peignit à la fin de son pensionnat de l'École de Rome. Il n'entra pas sans encombre dans les bureaux de la Consigne, où



I. David pinx J. David sc

PORTRAIT DE Mme PÉCOUL

(Musée du Louvre)

Gazette des Beaux Arts. F^s Liénard Imp



PORTRAIT DE MARAT MORT, DESSIN DE DAVID.

(Collection J. David.)

il se trouve encore aujourd'hui, et la série de lettres que nous avons publiées dans les *Nouvelles Archives de l'art français*, lettres échangées entre David, M. Guys, membre du bureau de santé à Marseille, le comte d'Angiviller et M. de La Tour, intendant de Provence, ne sont pas tout à fait à l'honneur de l'artiste et le montrent deux ans après son retour à Paris désireux de rompre un marché (le prix convenu en 1779 était de 550 livres) qui ne lui semblait plus avantageux. Quoi qu'il en soit, le *Saint-Roch* est un des tableaux les plus vigoureux de David et le point de départ, avec quelques morceaux de Vien, de la réaction académique qui s'étendit sur toute l'Europe.

Le *Bélisaire* du Musée de Lille lui succède (1781); puis, avec l'immense bruit que font les *Horaces* exécutés pendant le second voyage, s'ouvre la série de ses triomphes ininterrompus : le *Socrate* de 1787, *Paris et Hélène* et le *Brutus* de 1789, le *Serment du jeu de paume*, et les tableaux révolutionnaires : le *Portrait de Lepelletier Saint-Fargeau* et le *Marat*, dont nous reproduisons ici l'esquisse au crayon, d'une vérité si terrible, d'un accent si bestial, exécutée par le maître sur nature et après l'assassinat. Cette esquisse appartient à M. Jules David, de même que la toile originale, dont une copie a passé entre les mains du prince Napoléon, puis de M. Durand-Ruel. Les tableaux intermédiaires de l'*Enlèvement des Sabines* et du *Léonidas aux Thermopyles* nous amènent aux œuvres officielles : le *Bonaparte au mont Saint-Bernard*, le *Couronnement*, la *Distribution des aigles* et les portraits de la grande manière, au milieu desquels brillent d'un éclat incomparable les portraits de Pie VII et celui de M[me] Récamier. Jusqu'en 1810, année où fut exposé le tableau des *Aigles*, le talent de David semble grandir en virilité et en énergie. Certains groupes de cette dernière toile et du *Couronnement* suffiraient à placer leur auteur au rang des maîtres qui, à travers toutes les vicissitudes du goût et les ingratitudes de la mode, restent grands, forts et personnels.

LOUIS GONSE.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1880 [1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Geschichte der bildenden Kunst... (Histoire des arts du dessin depuis l'époque la plus ancienne jusqu'à présent. Manuel... par Théodore Seemann.) Jena, H. Costenoble, 1879; in-8°, avec 166 gravures.

Histoire de l'Art, Recueil et Encyclopédie artistiques, reproduction des principaux chefs-d'œuvre qui ornent les musées, collections et monuments de tous les pays, en dessins, estampes, gravures, peintures, sculptures, tapisseries, etc., avec notice descriptive et historique, et de portraits des hommes illustres avec leur biographie, par E.-F. Moret, avec le concours d'artistes et d'écrivains. 1re année. Tome I, n° 1. Paris, l'auteur, 1880; in-4° de 8 pages avec gravures.

Il paraît une livraison tous les samedis, au prix de 20 c.; par abonnement, un an : 10 fr.

Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa, scritta dal P. Raffaele Garruci. Paris, G. Pedone-Lauriel, gr. in-folio avec 500 planches.

Publié en 110 livraisons à 5 fr. Les livraisons 1 à 104 ont paru.

Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst... (La Société de la Renaissance en Italie, et l'Art : Quatre conférences, par Hubert Janitscheck.) Stuttgart, W. Spemann, 1879; in-8°.

Excursion en Italie, par Alfred Darcel, administrateur de la manufacture nationale des Gobelins. Rouen, impr. de Brière, 1879; in-12 de VIII et 182 pages.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 17 janvier 1880, un article de M. Louis Gonse.

L'Art en Saintonge et en Aunis, par l'abbé L. Julien-Laferrière. Liège et Paris, Claesen, 1879 et années suivantes; 40 fascicules, grand in-4° de 8 pages, avec 9 planches héliographiques, par Dujardin.

Les fascicules 1 à 3 ont paru; prix du fascicule : 6 fr. — Voir, dans la *Chronique des Arts* janvier 1880, un article signé A. D.

Adolph Tidemand hans Liv of hans Wœrker... (Tidemand et l'École artistique scandinave de Dusseldorf (1850-1876), par L. Dietrichson.) Christiania, C. Tœnsberg, 1879; in-8°.

Histoire du portrait en France, par Marquet de Vasselot. Paris, Rouquette, 1879 ; grand in-8° de XXVIII et 527 pages. Prix : 20 fr. ; sur hollande, 40 fr.

Die jüdischen Frauen in der Geschichte, Literatur und Kunst... (Les femmes juives dans l'histoire, la littérature et l'art, par M. Kayserling.) Leipzig, F.-A. Brockhaus, 1879; in-8°.

Rapport der rijks-commissie... naar den toestand der Nederlandsche Kunst-nijverheid. (Rapport de la commission nationale char-

[1]. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts.*

gée de faire des recherches sur l'état de l'industrie artistique dans les Pays-Bas.) 'S Gravenhage, impr. nationale, 1878; in-4°.

Tullo Massarani. L'Arte a Parigi. Roma, tip. del Senato; 1879, in-8°.

Le même ouvrage a été publié en français, chez Loones.

Un voyage artistique en province, par M. Rathier. Paris, Plon, 1879; in-18 de III et 359 pages.

Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris. Monuments civils. Tome I. Paris, Plon, 1879; in-4° de XXIV et 485 pag. à 2 colonnes.

L'Institut. — Les Archives. — Le nouvel Opéra. — Le Palais-Royal et le Théâtre-Français. — L'Arc de triomphe de l'Étoile. — Les Fontaines. — L'Arc du Carrousel. — Les Théâtres de la Gaîté, du Vaudeville, du Lyrique, du Châtelet.— La Tour Saint-Jacques-la-Boucherie. — Le Campanile de Saint-Germain-l'Auxerrois. — La Bibliothèque Mazarine. — La Colonne de Juillet. — La Colonne de la Grande-Armée. — 3e volume paru.

Caricature and other comic art in all times and many lands, by James Parton. New-York, Harper, 1877; in-4°, with 203 illustrations.

Die Physiologie des Schönen... (La Physiologie du Beau, par S.-A. Byk.) Leipzig, M. Schäfer, 1878, in-8°.

La Métaphysique du Beau, par P. Bouëdron, chanoine honoraire. Nantes, Mazeau; Paris, Sarlit, 1879; in-8° de 19 pages.

Vom Künstlerischen Schaffen in der bildenden Kunst... (De la création artistique dans les arts du dessin, étude esthétique, par Richard, baron de Friesen.) Dresden, W. Baensch, 1879; in-8°.

Annuaire de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, pour l'année 1880, rédigé et publié par MM. Delalain. 1re partie : Administration et Personnel. 2me partie : Législation. Paris, Delalain, 1880; 2 vol. in-8°, avec une carte.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective Architecture, etc.

Rapporten over het Kunstonderwijs in Engeland... (Rapports sur l'enseignement artistique en Angleterre et le musée de South-Kensington à Londres, par A. de Stuers.) 'S Gravenhage, impr. nat., 1878; in-4°.

Les Beaux-Arts et l'Enseignement du dessin à Langres, par Henry Brocard, architecte. Langres, Dangien, 1879; in-8° de 23 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société historique et archéologique de Langres*.

Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner; texte et dessins par Viollet-le-Duc. Paris, Hetzel, 1879; in-8° de 308 pages, avec 109 figures et planches chromolithographiées. Prix : 7 fr.

Bibliothèque d'éducation et de récréation.

Principes de perspective linéaire appliqués d'une manière méthodique et progressive au tracé des figures, depuis les plus simples jusqu'aux plus composées, par A. Bouillon, architecte. 4e édition. Paris, Hachette, 1879; in-8° de 135 pages avec 24 planches. Prix : 4 fr.

Le Dessin à l'école primaire, par Charles Sauvageot. Paris, Delagrave, 1880; 10 cahiers in-8° oblong, ensemble de 160 pages, avec 550 figures.

Méthode élémentaire de dessin. Livret du maître. Pédagogie du dessin; Complément de l'Abécédaire du dessin et de la perspective élémentaire, par A. Ottin, statuaire. Paris, Hachette, 1879; in-8° de 84 pages, avec figures.

Cahiers-esquisses de dessin au crayon noir. 1re série. 1er cahier. Esquisses préparatoires. Paris, Boulanger, 1879; in-4° de 16 pages.

Cours de paysage au fusain, par Karl Robert. Texte. Paris, Lemercier, 1879; grand in-8° de 16 pages.

Manuel à l'usage des personnes qui emploient les couleurs à l'eau inaltérable, par A. Méry. Paris, Chérié, 1880; in-8° de 78 pages.

Anatomie des formes du cheval à l'usage des peintres et des sculpteurs, par Guillaume Régamey, publié sous la direction de M. Félix Régamey, avec texte par le docteur Kuhff. (Supplément à l'Anatomie du docteur Fau.) Paris, Germer-Baillière, 1880; 6 planches chromolithographiées. Prix : 8 fr.

Voir la *Chronique des Arts* du 13 mars 1880.

Mobilier d'église. Spécimens des divers styles depuis le XIe siècle jusqu'à nos jours. — I. Ouvrages en pierre, en marbre et en fer. — II. Ouvrages en bois. Paris, Ducher, 1880; 2 vol. grand in-4°, avec 130 planches sur acier.

Paraît en 10 livraisons à 10 fr. l'une.

Grammaire élémentaire de l'Ornement, pour servir à l'histoire, à la théorie et à la pratique des arts et à l'enseignement, par J. Bourgoin, chargé du cours d'ornement à l'École des Beaux-Arts. Paris, Delagrave, 1880; grand in-8°, avec de nombreuses figures. Prix : 7 fr. 50.

Les Maîtres ornemanistes. — Dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs. Écoles française, italienne, allemande et

des Pays-Bas, flamande et hollandaise, — par D. Guilmard, avec une Introduction, par M. le baron Davilliers. Paris, Plon, 1880; in-4°, avec 180 planches hors texte et de nombreuses gravures dans le texte.

Paraît en 15 livraisons à 3 fr. l'une.

Les ornements de la Perse, Recueil de dessins pour l'art et l'industrie, par E. Collinot et A. de Beaumont. Paris, Canson et Ce, 1880; 60 planches dont 55 en chromolithographie, plusieurs rehaussées d'or et d'argent, et 5 sur chine.

Publié en 5 séries de 12 planches à 30 fr. l'une.

Traité élémentaire de peinture et céramique, par Louis Collière. 2e édition. Paris, l'auteur, 1879; in-12 de VI et 94 pages.

Traité de décorations sur porcelaine et faïence, procédé d'une Notice historique sur l'art céramique, par A. Auguste Chauvigné fils, céramiste. Tours, impr. de Bouserez, 1879; in-12 de 72 pages.

Pottery, how it is made, its shape and decoration, practical instructions for painting on porcelain and... pottery... with a full Bibliography.... by George-Ward Nichols. London, S. Low, 1878; in-16.; with 42 illustrations.

III. — ARCHITECTURE.

Dell' architetto e dell' archittettura, impressioni di un artisto, scritto da Francesco Brusa. Menton, impr. de Gioan, 1879; in-4° de 8 pages.

Les Merveilles de l'architecture, par André Lefèvre. 5e édition, notablement augmentée. Paris, Hachette, 1880; in-18 de 372 pages, avec 66 gravures.

Bibliothèque des Merveilles.

Das antike griechisch-romische Wohnhaus... (La maison d'habitation antique grecque et romaine. Manuel pour les amateurs d'art, architectes, archéologues..., par Gautier Lange.) Leipzig, G. Knapp, 1878; in-8°.

Voyage au Cambodge. L'architecture khmer, par L. Delaporte, lieutenant de vaisseau, chef de la mission d'exploration des monuments khmers (1873). Paris, Delagrave, 1880; grand in-8° de 462 pages, avec 125 dessins originaux de l'auteur, 50 reproductions de photographies ou dessins de l'auteur et une carte. Prix : 20 fr.; sur papier vélin (100 exemplaires) : 40 fr.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 29 décembre 1879, un article signé D.

Der Ursprung der abendländischen Kirchengebäude... (L'origine des édifices ecclésiastiques orientaux, explications critiques d'après de nouvelles découvertes, par le Dr Jean-Paul Richter.) Wien, W. Braumüller, 1878; in-8°, avec 3 figures.

Les grands édifices de Pise : Dôme, Baptistère. Campo-Santo, Tour penchée. Texte extrait de Martini et notes par G. Lejeal. Paris, A. Lévy, 1879; in-folio de 21 pages, avec 40 planches tirées sur les cuivres originaux du *Theatrum basilicæ Pisanæ*, de Martini.

L'abside de Saint-Jean-de-Latran, par J. de Laurière. Tours, impr. de Bouserez, 1879; in-8° de 15 pages avec planche.

Extrait du *Bulletin monumental*, n° 3, 1879.

Die Münsterkirche zu St-Nicolaus in Ueberlingen... (L'Église Saint-Nicolas à Ueberlingen. Contribution à l'histoire de la construction et à l'appréciation artistique de ce monument du moyen âge, par L. Allgeyer.) Wiesbaden, E. Rodrian, 1879; in-8°, avec 3 planches.

Architecture civile bourguignonne. Restauration et agrandissement du palais de justice de Dijon, par Félix Vionnois, architecte de la Côte-d'Or. Paris, A. Lévy, 1879; grand in-4° de 13 pages, avec 12 planches.

Ruines et Monuments pittoresques de la Suisse. 1re livraison. Paris, Ducher et Cie, 1880; in-4° de 8 planches d'après les dessins de Plantaz.

Paraît mensuellement par livraisons à 2 fr. 50 c. l'une; abonnement de 12 livraisons, 24 fr.

Motifs d'architecture russe, choisis dans le Recueil périodique, publié sous le même titre à Saint-Pétersbourg. — Édifices publics. — Constructions privées. — Maisons de campagne. — Dépendances. — Détails extérieurs. — Meubles, etc. Paris, Ducher, 1879; grand in-4° de 90 planches en couleurs. Prix : 100 fr.

Das städtische Wohnhaus der Zukunft... (La maison de ville de l'avenir, ou comment devons-nous bâtir, ventiler et chauffer? Études théoriques et pratiques..., par Henri Meiners.) Stuttgart, W. Thiele, 1879; in-8°, avec 19 figures.

Traité général de la composition des parcs et jardins, par Ed. André; Rapport à la Société horticole, vigneronne et forestière de l'Aube, par M. Charles Ballet, vice-président. Troyes, impr. de Dufour-Bouquot, 1879; in-8° de 8 pages, avec vignettes.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIX, page 588.

IV. — SCULPTURE.

Notes sur la cathédrale de Metz, par M. A. Dujardin, sculpteur. Nancy, impr. de Sordoillet, 1880; in-8° de 42 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Metz*, années 1877 et 1878.

Léonard de Vinci et la Statue de Francesco Sforza, par Louis Courajod. Paris, Champion, 1880; in-8° de 56 pages, avec gravures.

Douze statues de la Vierge, par J. Bonnassieux, de l'Institut; gravées par MM. Dubouchet et Audibran, accompagnées d'un texte indiquant le nom et la date de ces statues, ainsi que leur matière, leur dimension et le lieu où elles se trouvent. Paris, F. Didot, 1880; in-4° de 18 pages, avec 14 gravures.

Inauguration de la statue de François Arago à Perpignan (Pyrénées-Orientales), le 21 septembre 1879. Paris, F. Didot, 1879; in-4° de 45 pages.

Inauguration de la statue de François Arago, le 21 septembre 1879. Perpignan, impr. de l'*Indépendant*, 1879; in-12 de 74 pages.

Érection de la statue de François Arago à Perpignan. Perpignan, impr. de l'*Indépendant*, 1879; in-12 de 8 pages.

Inauguration de la statue de Bourgelat à l'École vétérinaire d'Alfort, le 30 octobre 1879, par Émile Thierry. Lyon, impr. de Schneider, 1879; in-8° de 7 pages.

Le monument de l'abbé Cochet. Tombeau, buste, médaille. — Mémorial de la souscription, dressé par M. Brianchon. Évreux, Hérissey; Rouen, Augé, 1879; in-8° de LXXXIV et 145 pages, avec une eau-forte de M. J. Adeline et deux planches photoglyptiques.

Le tombeau du général de La Moricière, par Eugène de La Gournerie. Nantes, impr. de Forest et Grimaud, 1879; in-8° de 7 pages.

Extrait de la *Revue de Bretagne et de Vendée*, octobre 1879.

Le tombeau du général J. de La Moricière, par l'abbé Henri Soreau. Nantes, 1879; in-8° de 15 pages.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Un tableau de l'abbaye de Fontevrault, par Mgr X. Barbier de Montault. Angers, Germain et Grassin, 1879; in-8° de 20 pages.

Extrait de la *Revue de l'Anjou*.

Pour qui fut peint le portrait d'Érasme, par Hans Holbein, du Musée du Louvre, par Benjamin Fillon. Paris, Quantin, 1880; grand in-8° de 23 pages avec grav.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts* d'avril 1880, tiré à 150 exemplaires sur papier vergé.

Notice des tableaux du Musée d'Amsterdam. 6e édition. Amsterdam, François Buffa, 1879; in-16, avec fac-similé des monogrammes.

Quelques tableaux du Musée de Brest, par A. Riou. Brest, impr. de Halégouet, 1879; in-8° de 15 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société... de Brest*.

Notice des tableaux exposés dans les galeries du Muséum Calvet, à Avignon, publiée sous les auspices de l'administration du Musée, par Aug. Deloye, conservateur du Muséum Calvet. Avignon, Seguin frères, 1879; in-8° de 317 pages. Prix : 2 fr.

Bericht über die... zugegangenen Geschenke. (Rapport sur les dons qui sont parvenus aux collections ducales en 1878, par Marquardt.) Gotha, 1879; in-4°.

Bibliothèque. — Cabinet numismatique. — Cabinet artistique. — Galerie de tableaux. — Collection d'estampes.

A Catalogue of the greek coins in the British Museum. The Seleucid kings of Syria, by Percy Gardner, M. A. Edited by Reginald Stuart Poole. London, by order of trustees, 1878; in-8° with 28 plates.

A Catalogue of the greek coins in the British Museum. London, by order of the trustees, [1879]; in-8°.

By Barclay V. Head Edited by Reginald Stuart Poole, with map.

Catalogue of coins, medals, etc., in the Museum of Art at the Melbourne public Library. — Catalogue of the casts of statues, busts, and bas-reliefs in the Museum of Art a the Melbourne public Library. — Catalogue of the objects of Ceramic Art and School of Design at the Melbourne public Library. Melbourne, J. Ferres, gov. printer, S. D.; 3 parties en 1 vol. in-16.

Die ältere königliche Pinakothek zu München... (L'ancienne Pinacothèque royale de Munich. Catalogue descriptif des tableaux, par le professeur Dr Rod. Marggraff. 4e édition, revue et corrigée.) München, à la Pinacothèque, 1879; in-16.

Katalog der k. Gemälde-Gallerie... zu Nürnberg... (Catalogue de la Galerie royale de tableaux de la chapelle Saint-Maurice à Nuremberg.) München, impr. de C. Wolf, 1878; in-8°.

Les chefs-d'œuvre d'art au Luxembourg. Fascicule I. Paris, Baschet, 1880; gr. in-4° de 8 pages avec gravures et 1 planche photogravée hors texte.

On annonce 40 livraisons à 2 fr. 50 c. l'une. Il y a des tirages sur japon, sur chine et sur papier de Hollande dont les prix varient de 500 à 125 fr. Voir la *Chronique des Arts* du 13 mars 1880.

Catalogue descriptif des dessins de décoration et d'ornement de maîtres anciens exposés

au Musée des arts décoratifs en 1880. Paris, imprim. de Mouillot, 1880; in-18 de x et 201 pages. Prix : 1 fr.

Guide au Musée de Versailles. Abrégé de l'histoire du Palais de Versailles; description des appartements, salles et galeries, etc. Versailles, impr. de Cerf, 1879; in-12 de 82 pages avec un plan.

Il existe une traduction en anglais.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés dans les salons de la Société des Amis des arts de Bordeaux (28e exposition, 1880). Bordeaux, impr. de Gounouilhou, 1880; in-16 de 68 pages.

Explication des œuvres de peinture, sculpture, dessin, gravure, et des ouvrages d'art en céramique, exposés dans la ville de Limoges (concours régional de 1879). Limoges, impr. de Chatras, 1879; in-8° de xiv et 66 pages.

Notes sur l'exposition des beaux-arts à Lyon en 1879, par Édouard Jumel. Lyon, impr. de Mougin-Rusand, 1879; in-8° de 52 pages.

Exposition rétrospective du Mans en 1880, par E. H. Le Mans, 1880; in-8° de 14 pages.

Catalogue de l'exposition des beaux-arts de la ville de Montbéliard (inauguration de la statue du colonel Denfert-Rochereau). Montbéliard, Barbier, 1879; in-16 de 21 pages.

Le livre d'or du Salon de peinture et de sculpture de l'exposition des beaux-arts de 1879. Catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours, rédigé par Georges Lafenestre. Paris, Jouaust, 1880; in-4° de XII et 119 pages, avec 13 planches à l'eau-forte, gravées par Boilvin, Courtry, Duvivier, F. Flameng, Gaucherel, etc., sous la direction de M. Edmond Hédouin. Prix : 25 fr.; sur papier de Hollande, 35 fr.; sur papier Whatman, 50 fr.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 19 janvier 1880, un article de M. Louis Gonse.

Salon illustré de 1879 (1re année), comprenant 200 dessins originaux et 16 eaux-fortes exécutés par les artistes, d'après leurs œuvres, et accompagnés de poésies inédites par MM. Jean Aicard, Théodore de Banville, Émile Blémont, Henri de Bornier, Paul Bourgeois, François Coppée, Dézamy, Arsène Houssaye, Richepin, etc.; publié sous la direction de F.-G. Dumas. Paris, Baschet, 1880; 2 vol. in-8°.

Papier vélin satiné. Il a été tiré des exemplaires numérotés à la presse : 1 à 10, sur papier du Japon, à 30 fr.; de 11 à 110, sur vélin anglais, à 60 fr.; et des exemplaires à 40 et à 25 fr. — Voir plus haut, pages 196-200, un article de M. Alfred Lostalot.

Dictionnaire Véron, ou Mémorial de l'art et des artistes contemporains, organe de l'Institut universel, section des Beaux-Arts. Le Salon de 1879, 5e année; par Th. Véron. Poitiers, l'auteur; Paris, Bazin, 1880; in-18 de xcvi et 821 pages.

Pour les publications antérieures de M. Th. Véron, voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XVIII, page 1090, et aussi tome XIX, page 590.

Salon de 1879; chronique, par Victor de Swarte. Paris. impr. de Wittersheim, 1880; in-8° de 32 pages.

Papier vergé. — A paru dans le *Bulletin français.*

Revue du Salon (année 1879), par un amateur parisien. Châlon-sur-Saône, impr. de Dejussieu, 1879; in-12 de 51 pages.

La sculpture au Salon de 1879, par Henry Jouin, lauréat de l'Institut. Paris, E. Plon, 1880; in-8° de 63 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XX, p. 555, et la *Chronique des Arts* du 23 août 1879.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1880. Paris, Impr. nationale, 1880; in-18 de cxix et 696 pages, avec un plan. Prix : 1 fr. 25.

97e exposition officielle depuis l'année 1673.

Distribution des récompenses du Salon de 1879, pages V-XVII; — Abréviations, page XVIII; — Artistes récompensés, pages XIX-CIV; — Rapport et Règlement, pages CV-CXVI; — Jury d'admission et des récompenses, pages CXVII-CXIX; — Peinture, nos 1-3957; — Dessins, cartons, aquarelles, pastels, miniatures, vitraux, émaux, etc., 3958-6042; — Sculpture, 6043-6743; — Gravure en médailles et sur pierres fines, 6744-6773; — Architecture, 6774-6884; — Gravure, 6885-7189; — Lithographie, 7190-7235; — Art monumental, 6236-7289.

Catalogue illustré du Salon (2e année), publié sous la direction de F.-G. Dumas. Paris, L. Baschet, 1880; 2 parties gr. in-8°, avec plus de 350 reproductions des œuvres les plus importantes, d'après les dessins originaux des artistes. Prix : 3 fr. 50; sur papier vélin : 7 fr. 50.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XX, page 554.

Coup d'œil général sur l'Exposition historique de l'art ancien à l'Exposition universelle de 1878 (Palais du Trocadéro), par A.-R de Liesville. Paris, Champion, 1879; petit in-8° de XIV et 195 pages.

Tiré à 256 exemplaires. — Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XVIII, pages 5-16.

L'Art ancien et l'Art moderne à l'Exposition de 1878, par MM. de Beaumont, Biais,

F. et H. Darcel, Duranty, Gonse, Lavoix, Mantz, de Montaiglon, Piot, Rayet, etc.; publiés sous la direction de M. Louis Gonse, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, Quantin, 1879; 2 vol. gr. in-8°, avec 45 planches hors texte et de nombreuses gravures. Prix : 50 fr.

2e édition de l'ouvrage annoncé dans la *Gazette*, 2e série, tome XIX, page 590.

Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle internationale de 1878, à Paris, par Max Sulzberger. Bruxelles, A.-N. Lebègue, 1878; in-16.

Cenni storici sull'antica fabbrica delle maioliche dei conti Ferniani in Faenza. (Per l'esposizione internazionale di Parigi, di 1878). Bologna, tip. Fava, 1878; in-8°.

Den nyere Kunstindustri... (L'industrie artistique moderne. Impression de l'Exposition de Paris, par Wilh. Klein.) Kjœbenhavn, G.-E.-C. Gad, 1879; in-8° avec 4 gravures.

Camille Lemonnier. Mes médailles : Les médailles d'en face. Notes sur l'Exposition universelle. Bruxelles, impr. de Callewaert, 1878 : in-16.

Les dessins des maîtres anciens, exposés à l'École des Beaux-Arts en 1779. Étude par le marquis de Chennevière, de l'Institut. Paris, Quantin, 1880; gr. in-8° de 163 pag., avec 18 planches hors texte, et des figures dans le texte.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIX, pages 505-535, et tome XX, pages 5-34, 120-133, 185-211 et 281-308.

Catalogue de la cinquième exposition de peinture, par M. et Mme Bracquemond, M. Caillebote, Mlle Cassatt, Mme Berthe Morisot, MM. Pissarro, Eug. Vidal, etc., du 1er au 30 avril 1880. Paris, 10, rue des Pyramides, 1880; in-16 de 21 pages.

Cinquième exposition des peintres qui se sont dit d'abord impressionnistes et se disent maintenant indépendants.

Voir plus haut, pages 485-488, un article de M. Charles Ephrussi.

Catalogue des ouvrages de peinture, dessin, gravure et sculpture des artistes vivants, exposés dans les salons de la Société des Amis des arts de Pau, le 22 janvier 1880. Pau, impr. de Lalheugue, 1880; in-16 de 83 pages.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Histoire de la gravure en Italie, en Espagne, dans les Pays-Bas, en Angleterre et en France, suivie d'indications pour former une collection d'estampes, par Georges Duplessis. Paris, Hachette, 1880; in-4° de 532 pages, avec 73 reproductions de gravures anciennes, exécutées pour la plupart par le procédé de E. Amand-Durand. Prix : 25 fr.

Histoire de la gravure dans l'école de Rubens, par Henri Hymans, conservateur des estampes à la bibliothèque royale de Bruxelles. Bruxelles, J. Olivier; Paris, Rapilly, 1879; in-8° avec 5 planches. Prix : 12 fr.

Les graveurs de portraits en France, catalogue raisonné de la Collection de portraits de l'École francaise appartenant à Ambroise Firmin-Didot. Essai de classification spéciale avec des notes bibliographiques et historiques, par M. Alkan aîné. Paris, impr. de Martinet, 1879; in-8° de 39 pages avec un portrait.

The etched Works of Rembrandt, by Francis Seymour Haden. London, Macmillan, 1879; gr. in-8°.

Les gravures françaises du XVIIIe siècle, ou Catalogue raisonné des estampes... de 1700 à 1800, par Emmanuel Bocher. 5e fascicule. Augustin de Saint-Aubin. Paris, Morgand et Fatout, 1879; in-4° de X et 274 pages. Prix : 40 fr.

Tiré à 450 exemplaires sur papier vergé, et 25 sur whatman.

Un poète florentin, gravure au burin d'après Cabanel, par Adolphe Huot. — Aglaé, gravure au burin, d'après Cabanel, par Gustave Biot. Paris, Dusacq et Cie, 1880; in-fol. Prix : de 200 à 25 fr., suivant les épreuves.

Italienisches Landschaftsbuch... (Livre de paysages italiens. Dix dessins originaux de Frédéric Preller, gravées... par H. Kaeseberg et K. Oertel, avec texte... par le docteur Maximilian Jordan.) Leipzig, A. Dürr, s. d.; gr. in-4° oblong.

Eaux-fortes pour illustrer Molière, dessinées et gravées par F. Dupont. Paris, l'auteur, 1880; 30 planches sur papier du Japon. Prix : 300 fr.

Paraît en 6 livraisons à 50 fr. l'un.

Psyché, tragédie-ballet de Molière, publiée par les soins de M. E. Bocher. Paris, D. Jouaust, 1880; in-4° de III et 123 pag., avec 6 planches hors texte et 6 culs-de-lampe gravés à l'eau-forte par Champollion. Prix : de 1,000 à 75 fr., suivant les papiers et les tirages.

Les gravures se vendent aussi à part, de 65 à 30 fr., suivant les tirages.

Les Fables de La Fontaine, illustrées à l'eau-forte, par A. Delierre. Paris, Quantin, 72 planches in-4°.

Est publié en 13 fascicules, à 12 ou 25 fr. l'un.

Psyché, par La Fontaine. Paris, D. Jouaust, 1880; petit in-12 de VIII et 296 pages, avec 5 compositions d'Émile Lévy, gravées à l'eau-forte par Boutelié, et des dessins de Giacomelli, gravés sur bois par Sargent. Prix : 20 fr.

Il a été fait un tirage hors texte, avant la lettre, des gravures à l'eau-forte.

Contes de La Fontaine, 57 planches, d'après les dessins originaux d'Honoré Fragonard, gravées par M. Martial. Paris, P. Rouquette, 1880, in-4°.

Publié en 10 livraisons de 25 à 50 fr. l'une, suivant les tirages et les papiers.

L'Histoire de Tobie, traduite de la Sainte Bible, par Lemaistre de Sacy. Paris, Hachette, 1880; gr. in-f° avec 14 grandes compositions gravées à l'eau-forte d'après les dessins originaux de Bida, et 42 têtes de chapitres, lettres ornées, culs-de-lampe, et encadrements et titres imprimés en rouge.

Les prix varient de 50 à 150 fr., suivant les papiers et les tirages.

Album Cadart. L'eau-forte en 1880 (7e année). Paris, Ve A. Cadart, 1879; trente eaux-fortes, par trente artistes des plus distingués; texte par J. Claretie. Prix : de 50 à 500 fr., suivant les tirages.

Croquis contemporains, pointes sèches de Louise Abbéma, texte par Alfred Levasseur. 1re livraison : Sarah Bernhardt, Carolus Duran, Charles Garnier, Paul Mantz, Charles Chaplin. Paris, Ve Cadart, 1880; grand in-8° de pages 1 à 20, avec cinq planches.

On annonce une livraison tous les deux mois. Prix : sur papier du Japon, 20 fr.; sur papier de Hollande, 10 fr. — Voir la *Chronique des Arts* du 31 janvier 1880.

Entrée de Saint-Ouen, Chartreuse de Saint-Julien, Église Saint-Sauveur de Rouen, quatre dessins inédits de Robert Pigeon gravés à l'eau-forte par E. Nicolle. Notices historiques par Paul Baudry. Rouen, Métérie, 1878; in-4° de 37 pages, avec 4 planches.

Tiré à 155 exemplaires, dont 5 sur whatman.

Physiologie du goût par Brillat-Savarin, avec une préface par Charles Monselet. Paris, Jouaust, 1880; 2 vol. in-16, avec 52 eaux-fortes par Lalauze.

Les prix varient de 60 à 200 fr., suivant les tirages et les papiers.

Gravures avant la lettre de la Physiologie du goût. 52 planches de Lalauze, gravées à l'eau-forte. Paris, Jouaust, 338, rue Saint-Honoré.

Papier de Hollande ou papier de Chine, 120 fr. papier du Japon, tiré à 15 exemplaires, 150 fr.

Chansons de Gustave Nadaud. Paris, Jouaust, 1879; 3 vol. in-16, avec 12 eaux-fortes par Edmond Morin.

Il y a des exemplaires sur chine et whatman in-16 et grand in-8°.

Faust, par Gœthe. Première partie. Préface et traduction de H. Blaze de Bury. Paris, Quantin, 1879; in-4° de XLIX et 279 pages, avec 15 eaux-fortes de Lalauze et gravures de Méaulle, d'après Wogel et Scott. Prix : 50 fr.

Sur chine et whatman, 100 fr.; sur japon, 250 fr.

Les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarole, publiées en Italie au XVe et au XVIe siècle, et les paroles de Savonarole sur l'art, par Gustave Gruyer. Paris, F. Didot, 1879; in-4° de 227 pages, avec 33 gravures exécutées d'après les bois originaux par A. Pilinski et fils.

Tiré à 300 exemplaires sur papier vergé.

Les mois gastronomiques, composition d'Edmond Morin, avec 12 rondeaux, par Charles Monselet. Paris, impr. de Mouillot, 1880; in-f° de 2 pages avec 12 planches.

Les portraits de Rabelais, avec la reproduction par l'héliogravure des portraits de la faculté de médecine de Montpellier, de Michel Lasne et de Sarrabat, par Georges d'Albenas. Montpellier, Coulet, 1880; in-4° de 77 pages, avec 3 portraits.

Tiré à 229 exemplaires.

Nouvelles à l'eau-forte, par la Société « Les Têtes de bois ». Cinq eaux-fortes par Besnus, Delacroix, Garnier et Morand. Paris, Lemerre, 1880; in-18 de 285 pages.

Histoire de la Caricature antique, par Champfleury. 3e édition, très augmentée. Paris, Dentu, 1879; in-18 de 351 pages, avec figures dans le texte et un eplanche en couleur. Prix : 5 fr.

Der Todtentanz... (La Danse des morts, de Hans Holbein; reproduction en phototypie, d'après l'exemplaire de la 1re édition du Cabinet royal des estampes de Berlin; publié par Frédéric Lippmann.) Berlin, E. Wasmuth, 1879; in-16.

Douze années comiques (1868-1879), 1,000 gravures, par Cham. Introduction par Ludovic Halévy. Paris, Lévy, 1879; in-4° de 351 pages.

Sur Cham, voir, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XX, pages 443-446, un article de M. Marius Vachon.

Guide de l'amateur de livres à vignettes (et à figures) du XVIIIe siècle. 4e édition, revue, corrigée et enrichie de près du double d'articles, de toutes les additions de M. Charles Mehl, et donnant le texte de la deuxième édition intégralement rétabli, par Henry

Cohen. Paris, Rouquette, 1880; in-8° de xv et 296 pages, avec vignettes. Prix : 25 fr.

Tiré à 1003 exemplaires, dont 3 sur chine, 100 sur hollande et 900 sur papier vélin.

Catalogue of a collection of engravings, etchings and woodcuts. S. L., 1879; grand in-8°.

Préface signée Richard Fischer. Hill Top, Midhurst, 1879.

Catalogue d'estampes des Écoles anciennes, italienne, flamande, française, anglaise et française du xviiie siècle, portraits, dont la vente a eu lieu le 29 novembre 1879. Paris, Vignères, 1879 ; in-8° de 29 pages.

258 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, Albert Dürer, Ostade, pièces par Rembrandt, Lucas de Leyde; eaux-fortes modernes. Collection de M. R., dont la vente a eu lieu du 1er au 6 décembre 1879. Paris, Delestre, 1879; in-8° de 128 pages.

1366 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes : A. Bosse, Callot, Ostade, Rubens, Teniers; portraits : Alix, Daullé, Drevet, etc.; École du xviiie siècle : Boilly, Boucher, Chardin, Lancret, Moreau, Ranson, son œuvre en 20 cahiers, très rare, etc., dont la vente a eu lieu les 11, 12 et 13 décembre 1879. Paris, Vignères, 1879; in-8° de 60 pages.

726 numéros.

Catalogue d'estampes de l'École du xviiie siècle. Demarteau, d'après Boucher. Collection de M. F... de M..., dont la vente a eu lieu le 17 décembre 1879. Paris, Vignères, 1879; in-8° de 28 pages.

261 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, pièces historiques, œuvre de Luyken, portraits, livres à figures. Collection de M. V. D. N., amateur hollandais, dont la vente a eu lieu le 20 décembre 1879. Paris, Vignères, 1879; in-8° de 28 pages.

275 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes, xviiie siècle, et modernes, pièces historiques, vignettes, illustrations, portraits, dont la vente a eu lieu le 9 janvier 1880. Paris, Vignères, 1880; in-8° de 23 pages.

260 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes, principalement de l'École française du xviiie siècle, en noir et en couleurs. Ornements, lithographies et eaux-fortes modernes..., formant la collection de M. Hivonnet, directeur de l'école de dessin d'architecture, sculpture et peinture de la ville de Poitiers, dont la vente a eu lieu les 19, 20, 21 et 22 janvier 1880. Paris, Delestre, 1880; in-8° de 68 pages.

894 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes, Audran, Beatrizet, Berain, Bosse, Callot, etc.; modernes, caricatures, eaux-fortes, etc.; portraits, Edelinck, Masson, Nanteuil, etc.; École du xviiie siècle, Jeaurat, Lancret, Le Prince, etc.; dessins anciens, dont la vente a eu lieu les 30 et 31 janvier 1880. Paris, Vignères, 1880; in-8° de 39 pages.

490 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes de diverses écoles. Portraits classés par graveurs, par noms et professions; Louis XVI, Marie-Antoinette et famille; école moderne, planches de cuivre; école du xviiie siècle, quelques dessins, dont la vente a eu lieu le 13 février 1880. Paris, Vignères, 1880; in-8° de 24 pages.

268 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes, principalement de l'école du xviiie siècle, pièces historiques de l'époque de la Révolution, costumes, caricatures et pièces sur les mœurs, lithographies et eaux-fortes modernes, composant la collection de M. J. E..., dont la vente a eu lieu les 16, 17 et 18 février 1880. Paris, Clément, 1880; in-8° de 75 pages.

801 numéros.

Catalogue de portraits anciens et modernes, la plupart pour illustrations, Bertonnier, Cochin, Delvaux, Ficquet, Hopwood, Ingouf, Saint-Aubin, Savart, Louis XVI, Marie-Antoinette, etc., dont la vente a eu lieu les 19 et 20 février 1880. Paris, Vignères, 1880; in-8° de 26 pages.

500 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes de l'École française du xviiie siècle, pièces imprimées en noir et en couleur, vignettes et livres illustrés du xviiie siècle, œuvre de Ch. Mergon, etc., provenant de la Collection de M. A. W.; dont la vente a eu lieu les 23, 24, 25 et 26 février 1880. Paris, Clément, 1880; in-8° de 102 pages.

1015 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, portraits, ornements, Babel, Bourdon, Gillot, L'Égaré, etc.; École du xviiie siècle en noir et en couleur, etc., dont la vente a eu lieu les 27 et 28 février 1880. Paris, Vignères, 1880; in-8° de 40 pages.

492 numéros.

Catalogue d'une belle Collection d'estampes, portraits du xviiie siècle, parmi lesquels Mme Dubarry, par Gaucher, à l'eau-forte ;

Molière, par Cathelin, avant la lettre; ornements de toutes les écoles, dont la vente a eu lieu les 30, 31 mars, 1er et 2 avril. Paris, Clément, 1880; in-8° de 112 pages.

1304 numéros.

Bibliothèque de M. A. Vulliet, professeur de littérature française à l'Académie de Lausanne. 1re partie. Livres à figures et à vignettes du XVIIIe siècle. (Vente le mardi 30 mars et les cinq jours suivants, rue des Bons-Enfants, 28.) Paris, J. Baur, 1880; in-8° de X et 172 pages.

1051 numéros.

Catalogue des gravures et portraits, et livres sur les beaux-arts, composant la collection de feu H. Walferdin, dont la vente a eu lieu le 5 avril 1880. Paris, Ve Pairault, 1880; in-8°.

Catalogue de la belle collection de portraits d'artistes, littérateurs, savants, papes, jésuites, jansénistes, réformateurs, célébrités diverses, provenant de la collection de M. R***, dont la vente a eu lieu du 12 au 17 avril 1880. Paris, Vignères, 1880; in-12 de 167 pages.

1738 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes : A. Bosse, Canaletti, Claude Lorrain, Ostade, Rembrandt, etc.; portraits : Edelinck, Ficquet, d'après Ingres, etc.; École moderne; École du XVIIIe siècle. Collection de M. Damour, peintre-graveur, élève d'Ingres, dont la vente a eu lieu les 10 et 11 mai 1880. Paris, Vignères, 1880; in-8° de 36 pages.

450 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, Callot, Camaieux, Canaletti, Claude Lorrain, Rembrandt, ornements, École de Fontainebleau, portraits, dessins anciens. Collection de M. C. de Florence, dont la vente a eu lieu le 15 mai. Paris, Vignères, 1880; in-8° de 19 pages.

248 numéros.

Réproduction héliographique de l'essai sur les gravures chimiques en relief, par Motteroz, ouvrier imprimeur typographe. Paris, impr. héliographique de Motteroz, 1880; in-12 de 83 pages.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes Monographies provinciales.

L'Archéologie. Leçon prononcée, le 5 décembre 1879, à l'ouverture du cours des antiquités grecques et latines à la faculté des lettres de Montpellier, par Jules Martha, maître de conférences. Montpellier, impr. de Martel, 1880; in-8° de 30 pages.

Note sur quelques lampes égyptiennes en forme de grenouille, par Edmond Le Blant, de la Société des antiquaires. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley; Paris, 1879; in-8° de 6 pages.

Extrait, sur papier vergé, des *Mémoires de la Société des Antiquaires*, t. XXXIX.

Apollon et les Muses, vase peint d'une collection d'Athènes, par Max. Collignon. Bordeaux, impr. de Gounouilhou, 1880; in-8° de 6 pages, avec 1 planche.

Extrait des *Annales de la Faculté des lettres de Bordeaux*.

Wallfahrt nach Olympia... (Pèlerinage à Olympie dans le premier printemps des fouilles [avril et mai 1876]; suivi d'une relation des deux campagnes des fouilles suivantes. Lettres de voyage, par L. Pietsch.) Berlin, F. Luckhardt, 1879; in-16.

Compte rendu sur la restauration de Pœstum, exécutée en 1829 par Henri Labrouste, de l'Institut, par M.-L. Dassy, membre fondateur de la Société de l'art français. Paris, Baur, 1880; in-8° de 34 pages.

The Cities and Cemeteries of Etruria, by Georges Dennis. Revised edition, recording the most recent discoveries. London, J. Murray, 1878; 2 vol. in-8°, with map, plans and illustrations.

Étude sur Préneste, la ville du Latium, par M. Emmanuel Fernique. Paris, E. Thorin, 1880; grand in-8°, avec un grand plan des mines du temple de la Fortune, à Préneste, et 3 planches en héliogravure. Prix : 7 fr. 50.

Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 17e fascicule.

Étude sur la construction et la disposition du Colisée (amphithéâtre Flavien), par E. Guadet, professeur à l'École des Beaux-Arts. Paris, A. Lévy, 1879; in-folio de 15 pages, avec 12 planches.

Roma Sotterranea; or, an Account of the Roman Catacombs, especially of the Cemetery of St. Callixtus. Compiled from the Works of commendatore De Rossi, with the consent of author. By the Rev. J. Spencer Northcote, D. D. Canon of Birmingham, and the Rev. W. Brownlow, M.A. Canon of Plymouth. New edition, rewritten and greatly enlarged. Part. II. Christian Art, completing the work; pp. 384, with photographic frontispiece, 12 chromolithographic plates, and 128 wood engravings. London, Longmans, 1879; in-8°. Price : 24 s. cloth.

This work, now complete, forms Three Volumes,

which may be had separately : Vol. I. *History*, price 24 s. Vol. II. *Christian Art*, price 24 s. Vol. III. *Epitaphs of the Catacombs*, price 10 s. The Second and Third Volumes may also be had bound together in cloth, price 32 s.

Plans et mosaïques des bains de Pompeianus, près de l'Oued-Athmenia, route de Sétif. Paris, Challamel, 5 planches in-folio. Prix : 50 fr.

Les Décorations murales de Pompéi, à l'usage des artistes, des écoles industrielles et des amis de l'antiquité, par Émile Presuhn; traduit de l'allemand par A. Giraud-Teulon. Leipzig, T.-O. Weigel, 1878; grand in-4°, avec 24 planches d'après les dessins originaux de Discanno, exécutées en chromolithographies par Steeger, et suivies d'un plan topographique des peintures de Pompéi.

Le Antichità del museo Bocchi di Adria, per incarico della R. Accademia delle scienze di Padova e dell' imp. instituto archeologico germanico, descritte da Riccardo Schöne. Roma, l'Instituto, 1878; in-folio, con 22 tavole.

L'Inscription du vase de Montans (Tarn), par Eugène Hucher. Tours, impr. de Bouserez, 1879; in-8° de 15 pages, avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental*, n° IV, 1879.

Iconographie du roi René, de Jeanne de Laval, sa seconde femme, et de divers autres princes de la maison d'Anjou, Louis II, Yolande d'Aragon, Jean, duc de Calabre, Charles IV, comte du Maine et Ferry II, comte de Vaudemont, par Eugène Hucher. Le Mans, Monnoyer, Pellechat, 1879 ; in-8° de 43 pag., avec 5 planches.

Extrait, tiré à 50 exemplaires, de la *Revue historique et archéologique du Maine*.

Le Danze macabre in Italia, studi di Pietro-Vigo... Livorno, F. Vigo, 1878; in-16.

Les Tombeaux, par Lucien Augé. Paris, Hachette, 1879; in-18 de XI et 309 pages, avec 31 vignettes.

Bibliothèque des Merveilles.

Deutsche Urzeit... (Antiquité allemande, par Guillaume Arnold.) Gotha, F.-A. Perthes, 1879; in-8°.

L'ancien Palais de justice de Beaune, par M. Paul Foisset, correspondant de la commission des antiquités de la Côte-d'Or. Dijon, impr. de Jobard, 1879; in-4° de 26 pages.

Saint-Bruno de Bordeaux : historique et description de cette église, conformément au programme de la direction des Beaux-Arts, par M. l'abbé Corbin. Bordeaux, impr. de Durand, 1879; in-8° de 15 pages.

Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai, ancienne église métropolitaine Notre-Dame, par Jules Houdoy. Paris, Morgand et Fatout, 1880; grand in-8° de 440 pages, avec 2 planches, tiré à 225 exemplaires sur papier Van Gelder. Prix : 25 fr.

Notice historique et descriptive de l'église de la Sainte-Trinité de Fécamp, par Alexandre Leport, conservateur de la bibliothèque de Fécamp. Fécamp, Durand, 1879; in-8° de VII et 223 pages, avec plan.

Description de l'église et de la crypte de Saint-Laurent de Grenoble, par J.-J.-A. Pillot. Grenoble, Maisonville, 1879; in-8° de 15 pages, avec 3 planches.

Extrait du *Bulletin de la Société de statistique de l'Isère*.

Notice historique et archéologique sur l'église paroissiale de l'Isle-Adam. Paris, Lahure, 1879; in-8° de 31 pages, avec 2 planches.

Longpont et ses ruines, par l'abbé Corneaux, curé de Corcy et Longpont. Soissons, Fèvre-Darcy, 1879; in-12 de XIII et 144 pages, avec gravures.

Malval, ses monuments, ses seigneurs, par M.-G. Callier. Tours, impr. de Bouserez, 1879; in-8° de III et 48 pages, avec 3 planches.

Extrait du *Bulletin monumental*.

Lettre à M. Jules Quicherat sur une découverte d'objets gaulois en or, faite en 1759 dans l'étang de Nesmy (Vendée), par M. Benjamin Fillon. La Roche-sur-Yon, 1879; in-8° de 46 pages.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 15 novembre 1879, un article signé L. G.

Les Portes de l'enceinte de Paris, sous Charles V (1364-1380), par A.-A. Guillaumot père, élève de Viollet-le-Duc. 1re et 2e livraisons. Paris, l'auteur, 42, rue de Moscou, 1879; in-folio.

L'ouvrage se compose de 22 planches gravées à l'eau-forte, publiées en 5 livraisons du prix de 6 fr. l'une.

Les anciens Hôtels de Paris, par le comte d'Aucourt. Paris, Vaton, 1880; in-16 de VII et 167 pages, avec une carte gravée des grands hôtels de la rive gauche, avant 1789.

Papier vergé.

Bronzes trouvés à Reims en 1878, par M. Edmond Guillaume, de la Société des antiquaires. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley; Paris, 1879; in-8° de 10 pages.

Extrait, tiré sur papier vergé, des *Mémoires de la Société des Antiquaires*, tome XXXIX.

Mémoire sur la céramique antique dans la vallée du Rhône, d'après les notes et la collection d'Émilien Dumas, de Sommière,

par M. A. Lombard-Dumas, de l'Académie de Nîmes. Nîmes, impr. de Clavel-Ballivet, 1879; in-8° de 98 pages, avec 28 planches.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Nîmes*, annee 1878.

Recherches archéologiques et hagiographiques sur Saint-Lupien de Reze, par M. l'abbé A. Cahour. Nantes, impr. de Forest et Grimaud, 1879; in-8° de 25 pages, avec 4 planches.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure*.

Le Château de Riveau ou la Citadelle d'Autun au xve siècle, par Étienne Picard, sous-inspecteur des forêts. Autun, impr. de Dejussieu, 1879; in-8° de 24 pages, avec planche.

Extrait des *Mémoires de la Société éduenne*, nouvelle série, tome VII.

Saint-Michel et le mont Saint-Michel, par Mgr Germain, évêque de Coutances et d'Avranches, M. l'abbé P.-M. Brin, directeur au grand séminaire de Coutances, et M. Ed. Corroyer, architecte. Paris, F. Didot, 1880; grand in-8° de 556 pages, avec une photogravure, 4 chromolithographies et 200 gravures. Prix : 20 fr.

Saint-Pierre de Rome, par Charles de Lorbac. Rome, Bocca, s. d.; grand in-8°, avec plus de 130 gravures inédites.

Der Wiener Stefans-Dom und seine Sehenswürdigkeiten... (La Cathédrale de Saint-Étienne de Vienne et ses curiosités, histoire, art, légende... par l'auteur de Alt Wien in Geschichten und Sagen...) Wien-Pest-Leipzig, A. Hartleben, 1878; in-16, avec 31 illustrations.

Topographie statistique, histoire de la ville de Vézelay, par M. Sommet. Auxerre, 1879; in-12 de 192 pages, avec 20 dessins à la plume, par MM. Adolphe Guillon et Levert.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 13 décembre 1879, un article de M. Louis Gonse.

La Tour de Philippe le Bel, à Villeneuve-lez-Avignon, par L. Duhamel, archiviste de Vaucluse. Avignon, Séguin frères, 1879; in-4° de 44 pages.

Comment j'ai retrouvé Boulignon, ou le Comble de l'archéologie, par un archéologue de Pontoise. Versailles, impr. de Cerf et fils, 1880; in-8° de 45 pages avec vignettes.

Papier vergé.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

La Monnaie dans l'antiquité, leçons professées dans la chaire d'archéologie, près la Bibliothèque nationale, en 1875-1877, par François Lenormant. Paris, A. Lévy, Maisonneuve, Rollin et Feuardent, 1879; 2 vol. in-8°.

Description d'une trouvaille de monnaies romaines, par Octave Gaudechon, du Mont-Saint-Quentin, de la Société française de numismatique et d'archéologie. Péronne, impr. de Trépant, 1879; in-8° de 16 pages.

Monete arabiche del gabinetto numismatico di Milano, raccolte ed illustrate da Isaia Ghiron. Milano, U. Hoepli, 1878; grand in-4°.

Monnaies des Édues, pendant et après la conquête de la Gaule, par C. Rossignol, ancien conservateur du musée de Saint-Germain. Autun, impr. de Dejussieu, 1879; in-8° de 29 pages, avec planches.

Note sur une nouvelle série de monnaies « à la croix »; trouvaille de Cuzance (Lot). Monnaies des Cadurques, par L. Maxe-Werly. Bruxelles, impr. de Gobbaerts, 1879; in-8°.

Extrait de la *Revue belge de numismatique*.

Histoire numismatique de la révolution de 1848, ou Description raisonnée des médailles, monnaies, jetons, repoussés, etc., relatifs aux affaires de la France, par A.-R. de Liesville. Paris, Champion, 1880; 3 volum. in-4°, publiés en 25 livraisons, au prix de 10 fr. l'une; avec de nombreuses planches.

Description des Collections de sceaux-matrices de M. E. Donné, par P. Charvet. Paris, Rouveyre, 1880; grand in-8° de xxxi et 357 pp. avec 134 gravures. Prix : 30 fr.

Inventaire des sceaux relatifs au Dauphiné, conservés dans les archives départementales de l'Isère, par Ém. Pilot de Thorey. Grenoble, impr. de Maisonville, 1879; in-8° de 151 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société de statistique de l'Isère*.

I Sigilli del comune di Pisa. Illustrazione del conte Luigi Passerini, publicata con note ed aggiunte da Moise Supino. Pisa, tip.. di T. Nistri, 1878; in-4°.

Sceau de la prévôté de l'abbaye de la Clarté-Dieu, près Saint-Paterne (Indre-et-Loire), par E. Hucher. Mamers, impr. de Fleury et Dangin, 1879; in-8° de 15 pages, avec sceaux.

Extrait de la *Revue... du Maine*, tome IV.

Étymologie du nom de Montauban et origine de ses armoiries; les Sceaux de l'abbaye de Montauriol et des chapitres de Montauban, par E. Forestié neveu. Montauban, impr. de Forestié, 1879; in-8° de 18 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*.

Sceau de Geoffroy, premier prieur de Saint-Nicolas-des-Prés de Verdun (Meuse), par Léon Germain. Nancy, impr. de Crépin-Leblond, 1879; in-8° de 3 pages, avec sceau.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine.*

IX. — CURIOSITÉ.

Céramique. — Mobilier. Tapisseries. — Armes. — Costumes. Livres, etc.

Connaissances nécessaires à un amateur d'objets d'art et de curiosité, par Ancel Oppenheim, expert. Ouvrage contenant, par ordre alphabétique, le nom des objets, la date des époques de fabrication, les prix commerciaux, etc. Dijon, Rouveyre, 1879; in-8° de 224 pages.

Tiré à 100 exemplaires.

The industrial Art in Spain, by Juan F. Riano. London, Longmans, 1879; in-8° de 278 pages avec de nombreuses gravures sur bois.

South Kensington Museum Handbooks.

Pottery and Porcelain of all times and nations with tables of factory artist's marks for the use of collectors, by William C. Prime. New-York, Harper, 1878; in-8°.

La Ceramica. Biografie e note storiche di Giuseppe Corona. Milano, U. Hoepli, 1879; in-8°, con una litografia e 166 facsimili di monogrammi.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 27 décembre 1879, un article signé A. D.

Céramique espagnole. Le salon en porcelaine du palais royal de Madrid et les porcelaines de Buen-Retiro, par Gaston Le Breton, directeur du musée céramique de Rouen. Paris, Simon, 1879; in-8° de 29 pages, avec planches par Ch. Goutzwiller.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XX, pages 427-437.

Catalogue de la Collection Albert Jacquemart, publié d'après le manuscrit original, avec introduction, par M. Paul Gasnault. Paris, Ballue et Unsinger, 1879; in-8° de 112 pages, avec un portrait à l'eau-forte, par M. Jules Jacquemart.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 21 janvier 1880, un article de M. Louis Gonse.

Inventaire des meubles de la reine Jeanne de Boulogne, seconde femme du roi Jean (1360), par L. Douët d'Arcq. Paris, 1880; in-8° de 20 pages.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, tome XL.

Le Meuble et toutes les industries à la fin du XIXe siècle, par F. Leglas-Maurice. Paris, A. Cerf, 1879; in-folio de 250 planches. Prix : 90 fr.

La Verrerie antique : Description de la Collection Charvet, par W. Frœhner. Paris, Rouveyre, 1880; in-folio de VII et 139 pages, avec 34 planches coloriées à la main et des figures dans le texte.

Tapisseries et peintures décoratives à Arras, par C. Le Gentil. Arras, impr. de Richard-Courtin, 1879; in-8° de 33 pages.

Les Tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute et de basse lisse de Bruxelles, par Alphonse Wauters. Bruxelles, impr. de Ve J. Baertsen, s. d.; in-8°.

Les Tapisseries de Cambrai, par A. Durieux. Cambrai, impr. de J. Renault, 1879; in-8°.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 24 janvier 1880, un article signé A. D.

Tapisseries de l'abbaye de Saint-Robert de la Chaise-Dieu. Brioude, impr. de Watel et Allezard, 1879; in-8° de VIII et 40 pages.

Inventaire de la chapelle papale sous Paul III, en 1547, transcrit par M. Bertolotti, archiviste de l'État à Rome, et annoté par Mgr X. Barbier de Montault. Tours, impr. de Bouserez, 1879; in-8° de 68 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, n° V, 1879.

Inventaire du pape Paul IV en 1559, par Mgr X. Barbier de Montault. Montauban, impr. de Forestié, 1879; in-8° de 56 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne.*

Coffret incrusté et émaillé du Musée archiépiscopal d'Utrecht, par Charles de Linas. Paris, Klinchsieck, 1880; grand in-8° de 24 pages, avec planche.

Extrait, tiré à 50 exemplaires, de la *Revue de l'art chrétien.*

Les Orfèvres de Paris en 1700. Procès-verbaux de visites et déclarations faites en exécution de l'édit du mois de mars 1700, publiés et annotés par M. J.-J. Guiffrey. Paris, Detaille, Baur, 1879; grand in-8° de 32 pages.

Extrait, sur papier vergé, du *Bulletin de l'Union centrale*, 1878.

Le Costume au moyen âge d'après les sceaux, par G. Demay, archiviste aux Archives nationales. Paris, Dumoulin, 1879; grand in-8° de 500 pages, avec 2 chromolithographies et 600 vignettes. Prix : 20 fr.

75 exemplaires sur papier velin à la cuve, 40 fr.

Histoire du Costume au théâtre depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours, par Adolphe Julien. Paris, Charpen-

tier, 1879; grand in-8° de XII et 356 pages, avec 27 gravures et dessins originaux tirés des archives de l'Opéra et reproduits en fac-similé. Prix : 20 fr. sur papier vélin ; 40 fr. sur papier de Hollande; 50 fr. sur chine.

De la peinture sur verre; conférences faites à Paris à l'Union centrale, les 7 et 14 avril 1879, par N. Lorin, peintre-verrier. Chartres, impr. de Garnier, 1879; in-8° de 40 pages.

Catalogue des objets d'art et d'ameublement, tableaux du palais de San-Donato, dont la vente aux enchères publiques a eu lieu à Florence le 15 mars et les jours suivants. Paris, Le Roy, Mannheim, 1880; grand in-4° de VII et 424 pages, avec 54 eaux-fortes et de nombreuses vignettes.

Prix de souscription, 50 fr.; sur whatman, 100 fr.

Le Luxe des livres, par L. Derome. Paris, Rouveyre, 1879; in-12 de XII et 136 pages.

Tiré à 100 exemplaires, savoir : 4 sur parchemin, 6 sur papier du Japon, 10 sur chine, 30 sur whatman et 50 imprimés en couleur sur whatman.

Catalogue de livres précieux ornés de reliures anciennes avec armoiries; d'ouvrages du XVI[e] siècle avec figures sur bois, de livres à figures du XVIII[e] siècle, reliés en maroquin par Derome; de suites de gravures avant la lettre et eaux-fortes... dont la vente a eu lieu le 5 avril et jours suivants. Paris, Labitte, 1880; in-8° de XII et 163 pages.

Catalogue des livres, principalement sur les beaux-arts et la bibliographie, composant la bibliothèque de feu M. J.-F. Mahérault, dont la vente a eu lieu le 9 décembre 1879 et jours suivants. Paris, Labitte, 1879; in-8° de 123 pages.

944 numéros.

X.—BIOGRAPHIES.

Le Vite de' più eccellenti Pittori, scultori ed architettori, di Giorgio Vasari... con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Tomes I et II. Firenze, G.-C. Sansoni, 1878; in-8°.

Memorie dei più insigni Pittori, scultori ed architetti domenicani, del P. Vincenzo Marchese... 4[e] edizione accresciuta e migliorata. Vol. I. Bologna, G. Romagnoli, 1878; in-16.

Les Artistes du Mans jusqu'à la Renaissance, par Henri Chardon. Paris, Champion; le Mans, Pellechat, 1879; in-8° de 38 pages, avec planches.

Extrait des *Comptes rendus du Congrès tenu au Mans et à Laval par la Société française d'archéologie*, en mai 1878.

L'Art et les Artistes hollandais, par Henry Havard.—II. Les Palamèdes, Govert Flinck. Paris, Quantin, 1880, in-8° de 512 pages, avec 4 planches et 8 gravures. Prix : 10 fr.

Bibliothèque de l'Art et de la Curiosité. — Il a été tiré 50 exemplaires numérotés, avec des états des planches. Prix : 20 fr. — Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2[e] période, tome XX, page 560, et aussi la *Chronique des Arts* du 11 janvier 1880.

Peintres et statuaires romantiques, par Ernest Chesneau. Paris, Charavay frères, 1880; in-18 de XI et 336 pages. Prix : 3 fr. 50 c.

I. Paul Huet. — II. Les petits romantiques : Eugène et Achille Devéria, M. Auguste Poterlet, Philippe, Comaïras, Antonin Moine, Saint-Èvre, Chaponnière, Grevenich. — III. Louis Boulanger. — IV. Auguste Préault. — V. Jules Klagmann. — VI. Constant Dutilleux. — VII. Eugène Delacroix. — VIII. Ingres. — IX. Théodore Rousseau. — X. Corot. — XI. Octave Tassaert. — XII. Jean-François Millet.

Fra Bartolommeo della Porta. Studie ueber die Renaissance, von E. Frantz. Regensburg, J.-G. Manz, 1879; in-8°.

Notice sur la vie et les Œuvres de J.-J. de Boissieu. Paris, Rapilly, 1880; grand in-8°, avec un portrait, un fac-similé et quelques dessins et croquis en phototypie. Prix : 20 fr.

François Boucher, Lemoyne et Natoire, par Paul Mantz. Paris, Quantin, 1879; in-f° de 197 pages, avec 32 eaux-fortes et 58 gravures dans le texte.

Prix : 100, 200, 300 et 500 fr., suivant les papiers et les tirages.

Le Lion de beurre de Canova, ou le premier chef-d'œuvre de ce grand artiste, par Frédéric Kœnig. Tours, Mame, 1879; in-18 de 106 pages, avec gravures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Le statuaire J.-B. Carpeaux, sa vie et son œuvre, par Ernest Chesneau. Paris, Quantin, 1879; in-8° de VIII et 290 pages, avec un portrait, 8 gravures et figures dans le texte. Prix : 20 fr.; sur papier de Hollande, 40 fr.

Voir la *Chronique des Arts* du 6 décembre 1879.

Le peintre Louis-David (1748-1825), souvenirs et documents inédits, par J.-L.-Jules David, son petit-fils. Paris, Havard, 1880; grand in-4° de 687 pages, avec un portrait gravé.

Tiré à 550 exemplaires sur papier vélin. Prix : 50 fr.; à 50 exemplaires sur papier de Hollande. Prix : 80 fr.

L'Œuvre d'Eugène Delacroix, peintures, dessins, gravures, lithographies, reproduit en totalité par Alfred Robaut, décrit et commenté par Ernest Chesneau. Paris, Charavay frères, 1880; in-4°, avec plus de 1,000 croquis dans le texte et deux por-

traits gravés d'Eug. Delacroix. Prix : de 50 à 2,000 fr., suivant les papiers.

Diane de Poitiers et son goût dans les arts. Notes sur le château d'Anet, à propos du livre de M. Roussel, par M. Anatole de Montaiglon. Paris, A. Detaille, 1879; grand in-8° de 41 pages, avec 22 gravures.

Tirage à part, à 100 exemplaires, de deux articles de la *Gazette des Beaux-Arts*, n°s d'avril 1878 et de février 1879.

Joseph-Louis Duc, architecte (1802-1879), par Paul Sédille, architecte. Paris, veuve A. Morel, 1879; in-4° de 24 pages, avec un portrait.

Extrait de l'*Encyclopédie d'architecture*, novembre 1879. Notice lue dans la séance d'ouverture du congrès des architectes à l'École des Beaux-Arts, le 16 juin 1879.

Art décoratif : travaux de peinture, sculpture, vitraux peints, architecture, céramique, exécutés aux monuments publics et habitations privées, par Joseph Felon. Précédé d'une introduction par Achille Millien. Paris, Monrocq frères, 1880; grand in-4° de 12 pages.

Flaxman's classical Outlines : Notes on their leading Characteristics; with a brief Memoir of the Artist, by John C. L. Sparkes. London, Longmans, 1879; in-4°.

Jules Hédou. Jean Leprince et son œuvre; suivi de nombreux documents inédits. Portrait à l'eau-forte par A. Gilbert. Paris, J. Baur, Rapilly, 1879; grand in-8° de 330 pages et 2 feuillets non chiffrés.

Publié à 300 exemplaires sur papier de Hollande et 30 sur whatman, sous le patronage de la *Société de l'histoire de l'art français*. — Voir, dans la *Chronique des Arts* du 13 mars 1880, un article signé A. D.

William Hogarth, by Austin Dobson. London, Sampson Low, Marston and C°, 1880; in-18.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 20 mars 1880, un article de M. Duranty.

Léon Lagrange, ou le Spiritualisme dans la critique d'art, par F. Tamisier, professeur honoraire. Marseille, Camoin, 1879; in-18 de 100 pages.

Léon Lagrange a collaboré activement à la *Gazette des Beaux-Arts* depuis la fondation de ce recueil jusqu'à sa mort.

Jean Leprince et son œuvre, par Jean Hédou ; suivi de nombreux documents inédits. Paris, Rapilly, 1880; in-8°.

Tiré à 300 exemplaires sur papier de Hollande, à 20 fr., et à 300 sur whatman, à 30 fr.

V. Louis, architecte du Grand-Théâtre de Bordeaux. Documents recueillis et publiés par Charles Durand, architecte. Bordeaux, impr. de Gounouilhou, 1880; in-8° de 55 pages.

Extrait des *Actes de l'Academie des sciences... de Bordeaux.*

Le Maître des Sujets tirés de Boccace, par G. Duplessis, de la *Société des Antiquaires de France*. Nogent-le-Rotrou, impr. de Gouverneur; Paris, 1879; in-8° de 12 pages.

Extrait, sur papier vergé, des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, tome XXXIX.

Nouveaux documents sur Marc-Antoine Raimondi, lettre à M. Georges Duplessis, par Benjamin Fillon. Paris, Quantin, 1880; grand in-8° de 16 pages, avec gravures.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts* de mars 1880, tiré à 120 exemplaires sur papier vergé.

Mademoiselle Constance Mayer et Prud'hon, par Ch. Gueulette. Paris, Detaille, 1880; grand in-8° de 50 pages, avec trois eaux-fortes et des gravures dans le texte. Prix, sur papier vergé : 5 fr.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIX, pages 476-490; tome XX, pages 337-357 et 525-538, et aussi la *Chronique des Arts* du 6 mars 1880.

L'Œuvre de Moreau le jeune. Catalogue raisonné et descriptif, avec notes iconographiques et bibliographiques, par M. J.-F. Maherault; précédé d'une Notice biographique par Émile de Najac. Paris, Labitte, 1880; in-8° de xi et 573 pages, avec un portrait par Le Rat.

Il y a des exemplaires sur hollande et sur whatman.

Murillo. Leben und Werke... (Murillo. Sa vie et ses œuvres. Publié par Th. Stromer. Introduction par le docteur Max Jordan.) Berlin, E. Wasmuth, 1879; in-16.

Traduction abrégée et revue de « *Murillo, su epoca, su vida, sus cuadros* », par Francisco-M. Tubino.

Étude sur Bernard Palissy, par D. Muray, président du tribunal civil de Loudun. Amiens, impr. de Delattre-Lenoel, 1880; in-8° de 34 pages.

Raphaël, par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. Tours, Mame, 1879; in-8° de 191 pages, avec gravures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Raphael and Michel-Angelo : a critical and biographical Essay, by Charles C. Perkins. Boston, J. R. Osgood, 1878; in-8°.

La Jeunesse de Salvator Rosa, par Frédéric Kœnig. Tours, Mame 1879; in-12 de 141 pages, avec gravures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

P.-P. Rubens. Aanteekeningen... (P.-P. Rubens. Notes sur le grand maître et ses pa-

rents, par P. Génard.) Antwerpen, P. Kockx, 1877; in-4°.

L'Œuvre de P.-P. Rubens. Catalogue de l'Exposition organisée sous les auspices de l'administration communale d'Anvers, par l'Académie archéologique de Belgique. Gravures. — Photographies. — Dessins. — Documents, etc. 2e édition. Anvers, impr. de G. Van Merlen, 1879; in-8°.

The life of J. M. W. Turner, R. A., by Philip Gilbert Hamerton. London, Seeley, 1879; in-16, with nine illustrations etched by A. Brunet-Debaines.

Souvenirs of Mme Vigée Le Brun. London, R. Bentley, 1879; 2 vol. in-16.

Notice sur Joseph Villet, peintre-verrier à Bordeaux, par L. de Coeffard, statuaire. Bordeaux, impr. de Gounouilhou, 1880; in-8° de 15 pages.

Extrait des *Actes de l'Académie des sciences... de Bordeaux*.

On trouvera en outre, dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, les notices suivantes :

Bapst (Alfred), joaillier; notice signée L. F., 15 novembre 1879.
Bosc, sculpteur, 20 décembre 1879.
Boxall (sir William), directeur de la *National Gallery*, 13 décembre 1879.
Brune (Adolphe), peintre, 17 avril 1880.
Bry (Auguste), imprimeur-lithographe, 24 janvier 1880.
Cardaillac (le comte Étienne de), ancien directeur des bâtiments civils, 20 décembre 1879.
Christen (Raphaël), sculpteur suisse, 24 janvier 1880.
Demoussy (Augustin-Luc), peintre, 24 janvier 1880.
Denuelle (Alexandre), peintre-décorateur, 20 décembre 1879.
Desmaisons (Pierre-Émile), lithographe, 14 février 1880.
Duranty (Edmond), collaborateur de la *Gazette*, notice par M. Alfred de Lostalot, 17 avril 1880.
Feuerbach (Anselme), peintre, 24 janvier 1880.
Franck-Leslie (Henry Carter, connu sous le nom de), graveur, 14 février 1880.
Galimard (Auguste), peintre, 24 janvier 1880.
Geyling (Charles), peintre-verrier autrichien, 10 janvier 1880.
Girardet (Édouard), graveur, 27 mars 1880.
Groiseilliez (de), élève de Corot, 10 janvier 1880.
Gudin (Théodore), peintre de marine, 17 avril 1880.
Heris, expert belge et historien d'art, 28 février 1880.
Ittenbach (Franz), peintre de Dusseldorf, 20 décembre 1879.
Klotz (Gustave), architecte de la cathédrale de Strasbourg, 24 janvier 1880.
Le Brun Dalbane (Eugène-Henri), conservateur du Musée de Troyes, 17 avril 1880.
Ouvrié (Justin), peintre, 22 novembre 1879.
Poelaert (Joseph), architecte belge; notice par Camille Lemonnier, 29 novembre 1879.
Pregassi, sculpteur ornemaniste, 20 décembre 1879.
Prud'hon (Émilie), Mme Quoyeser, fille de P. Prud'hon; notice par M. Ch. Gueulette, 22 novembre 1879.
Roger (Adolphe), peintre, 28 février 1880.
Tourny (Joseph-Gabriel), aquarelliste, 3 avril 1880.
Walferdin (M.), collectionneur, 31 janvier 1880, et, plus haut, pages 297-322.
Woltmann (Alfred), critique et historien d'art, 28 février 1880.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

La Photographie, ses origines, ses applications. Conférence faite à la Sorbonne le 20 mars 1879 par A. Davanne, vice-président de la *Société française de Photographie*. Paris, Gauthier-Villars, 1879; in-8° de 34 pages, avec figures.

Association française de photographie.

La Photographie appliquée à l'archéologie, par Eugène Trutat. Paris, Gauthier-Villars, 1879; in-18 de 143 pages, avec figures et planches.

La Photographie appliquée aux arts industriels de reproduction, par M. Léon Vidal, rédacteur en chef du *Moniteur de la Photographie*. Paris, Gauthier-Villars, 1880; in-18 de 60 pages, avec planche photographique.

La Photographie des peintres, des voyageurs et des touristes. Nouveau procédé... par M. Arsène Pélegry. Paris, Gauthier-Villars, 1879; in-18 de 82 pages, avec 2 planches photographiques.

Exposé complet du procédé photographique à l'émulsion de M. Warnecke, par le capitaine A. Hannot. Paris, Gauthier-Villars, 1879; in-18 de 70 pages.

Photographie par émulsion sensible, bromure d'argent et gélatine, par Alfred Chardon, officier d'académie. Paris, Gauthier-Villars, 1879; in-8° de VIII et 58 pages.

Procédés photographiques et méthodes diverses d'impressions aux encres grasses... par José Julio Rodrigues. Paris, Gauthier-Villars, 1879; in-8° de 68 pages.

Photographie. Quelques conseils pratiques pour l'emploi des plaques à la gélatine. Nantes, impr. de l'Ouest, 1879; in-8° de 15 pages.

Études académiques d'enfants, de femmes drapées et nues, d'hommes drapés et nus, par le docteur Heid. Wien, photogr. Heid; Paris, Giraudon, 1880, 34 photographies.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus pendant le semestre.

L'Artiste moderne. N° 1, 6 mars 1880. Paris, 30, rue des Carmes, 1880; in-4° de 8 pages à 2 colonnes.

Paraît tous les samedis. — Un an, 12 fr.; un numéro, 20 cent.

Les Arts libéraux, organe de l'imprimerie, de la lithographie, de la gravure, du dessin, de la peinture et de la littérature. N° 1, juillet 1879. Dijon, impr. de Darantière; Paris, 44, rue des Petites-Écuries, 1879; in-4° de 8 pages à 2 colonnes.

Mensuel. — Un an, 6 fr.

Le Barbier de Murcie. Numéro unique, 18 décembre 1879. Paris, impr. de Kugelmann, 1879; grand in-f° de 4 pages à 6 colonnes, avec portraits. Prix : 10 cent.

La Bretagne artistique, courrier de l'art et de la curiosité dans les départements de l'Ouest. Spécimen réduit. Année 1880. Nantes, impr. de Forest et Grimaud, 1879; in-8° de 32 pages, avec 5 planches et figures. Prix de la livraison : de 5 à 7 fr., suivant son importance.

La Caricature. N° 1, 3 janvier 1880. Paris, 7, rue du Croissant, 1880; grand in-4° de 8 pages à 3 colonnes, avec illustrations noires et coloriées.

Un an, 16 fr.; un numéro, 30 cent.

La Fantaisie artistique et littéraire. 1re année. N° 1, 21 février 1880. Paris, 41, rue de la Victoire, 1880; in-4° de 8 pages, avec gravure.

Hebdomadaire. — Un an, 12 fr.

Journal de l'industrie photographique, organe de la Chambre syndicale de la photographie. 1re année. N° 1, janvier 1880. Paris, Gauthier-Villars, 1880; in-8° de 20 pages.

Mensuel. — Un an, 7 fr.

Le Livre, revue mensuelle : Bibliographie ancienne, Bibliographie moderne et Bibliographie bibliographique. 1er volume. 1re livraison, 10 janvier 1880. Paris, Quantin, 1880; grand in-8° de 152 pages à 2 colonnes, avec planches et gravures.

Un an, 40 fr.

Paris-Murcie, journal illustré, publié au profit des victimes des inondations d'Espagne par le Comité de la presse française, sous la direction de M. Édouard Lebey, directeur de l'agence Havas. Paris, impr. de Plon, 1879; grand in-4° de 24 pages, avec dessins et autographes. Prix : 1 fr.

Numéro unique : 18 décembre 1879.

La Provence artistique illustrée. 1re année, décembre 1878. Marseille, Bertin, 1879; in-4° de 4 pages à 2 colonnes.

Bimensuel. — Un an, 2 fr.

L'Union artistique et littéraire, journal hebdomadaire. 1re année. N° 1, 21 septembre 1879. Nice, Gauthier, 1879; in-f° de 4 pages à 2 colonnes.

Paraît le dimanche. — Un an, 15 fr.

PAUL CHÉRON.



TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1880.

VINGT-DEUXIÈME ANNÉE. — TOME VINGT ET UNIÈME. — 2e PÉRIODE.

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

		Pages.
Anatole de Montaiglon..	Antiquités et Curiosités de la ville de Sens (1er article)	5
Paul Mantz	Adrien Brauwer (2e et dernier article)	29
Louis Gonse	Eugène Fromentin, peintre et écrivain (5e article).	50
Marquis de Chennevières, membre de l'Institut..	Le « François Boucher » de M. Paul Mantz	70
Marius Vachon	Le Musée de la Sculpture comparée	87
Ch. Ephrussi	À propos d'une gravure inconnue du xve siècle...	91
Alfred de Lostalot	Bibliographie : Publications de la maison Hachette	95

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

François Lenormant	Deux Nouveautés archéologiques de la Campanie (1er article)	105
Paul Lefort	Velazquez (4e article)	122
Gerspach	La Mosaïque absidale de Saint-Jean de Lateran.	131
Anatole de Montaiglon...	Antiquités et Curiosités de la ville de Sens (2e article)	149
Jules Claretie	L'Exposition des œuvres de Basile Vereschagin.	164
Marius Vachon	Un Sculpteur provincial : Pierre Vaneau et le Monument de Jean Sobieski	168

		Pages.
Louis Gonse	Les Dernières Œuvres de William Unger	181
Ludovic Lalanne	Journal du voyage du cavalier Bernin en France, par M. de Chantelou (*suite*)	185
Ch. Lameire	Alexandre Denuelle	193
Alfred de Lostalot	Bibliographie : Le Salon illustré de 1879, de M. Dumas	196

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

Duranty	Adolphe Menzel (1er article)	201
François Lenormant	Deux nouveautés archéologiques de la Campanie (2e et dernier article)	218
Benjamin Fillon	Nouveaux renseignements sur Marc-Antoine Raymondi	229
Louis Gonse	Le portrait de Millevoye par Prud'hon	239
Anatole de Montaiglon	Antiquités et curiosités de la ville de Sens (3e article) : les Étoffes et Tapisseries du Trésor de la Cathédrale	242
Le comte L. Clément de Ris	Musées du Nord : Musée impérial de l'Ermitage, a Saint-Pétersbourg (5e et dernier article)	262
Gustave Gruyer	L'Église Votive, a Vienne	274
Henry Havard	Les Derniers Concours de la ville de Paris	279
J. Janitch	Correspondance d'Allemagne : La Galerie nationale d'art moderne, a Berlin	284
Alfred de Lostalot	Bibliographie : L'Eau-forte en 1880	289
Alfred Darcel	— Le Costume au Moyen Age d'après les Sceaux, par M. G. Demay	292

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Baron Roger Portalis	La Collection Walferdin et ses Fragonard	297
Benjamin Fillon	Pour qui fut peint le portrait d'Érasme par Hans Holbein au musée du Louvre	323
Paul Gout	Notes historiques et descriptives sur le casque depuis l'antiquité jusqu'a nos jours (1er article)	336
Eugène Müntz	Les Maisons de Raphael a Rome, d'après des documents inédits ou peu connus	353
Arthur Baignères	Deuxième Exposition de la Société des Aquarellistes français	360
Louis Gonse	La Renaissance en France par M. Léon Palustre	373
Ludovic Lalanne	Journal du voyage du cavalier Bernin en France, par M. de Chantelou (*suite*)	378

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

		Pages.
Marquis de Chennevières, membre de l'Institut..	Le Salon de 1880 (1er article)................	393
O. Rayet..............	Les Fouilles d'Olympie (2e article)...............	408
Comte L. Clément de Ris.	Les Dessins de décoration et d'ornement au Musée des arts décoratifs (1er article)......	424
Jules Claretie...........	Un livre unique : L'Affaire Clémenceau peinte et illustrée..........................	441
Louis Gonse...........	Eugène Fromentin, peintre et écrivain (6e article).	464
Olivier Merson.........	Centenaire de l'Inauguration du Grand Théatre de Bordeaux..........................	480
Ch. Ephrussi...........	L'Exposition des Artistes indépendants.........	485

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Edmond Bonnaffé.........	Physiologie du Curieux.....................	489
Ph. de Chennevières......	Le Salon de 1880 (2e article)................	499
Paul Lefort..............	Velazquez (5e article)......................	525
O. Rayet...............	La Sculpture au Salon.....................	534
Paul Gout...............	L'Œuvre de Viollet-le-Duc (1er article)......	554
Louis Gonse.............	Louis David, compte rendu de l'ouvrage de M. Jules David........................	572
Paul Chéron.............	Bibliographie des Ouvrages publiés en France et a l'Étranger sur les Beaux-Arts et la Curiosité pendant le premier semestre de l'année 1880	577

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages

Antiquités et Curiosités de la ville de Sens : Encadrement d'après la reliure d'un manuscrit du XIIIe siècle conservé à la Bibliothèque; Fragment de tombeau; Fragments d'un bas-relief d'Endymion et Phœbé; Diptyque en ivoire d'une reliure de l'« Office des fous »; Angle supérieur gauche du bas-relief d'Endymion. Dessins de M. Paul Laurent, gravés par M. Gillot...... 5 à 28

Peigne de saint Loup, eau-forte de M. Paul Laurent, d'après un ivoire du Trésor de la cathédrale de Sens; gravure tirée hors texte.................. 10

Œuvres d'Adrien Brauwer : Figure d'homme debout, tirée du tableau « la Famille »; L'emplâtre; Les trois fumeurs; Soldats jouant aux dés; Croquis à la plume; Les paysans qui se battent; Joueur de violon, en cul-de-lampe. Dessins de M. T. de Mare, gravés par M. Gillot, d'après des tableaux de la Pinacothèque de Munich.. 30 à 49

La Rixe, eau-forte de M. T. de Mare, d'après le tableau de Brauwer à la Pinacothèque de Munich; gravure tirée hors texte.............................. 39

Fac-similé de dessins de Fromentin : Esquisse du « Sachky au bord du Nil », croquis pour le même tableau en lettre, pour la « Fantasia » en tête de page, pour le « Rhamadan » et le « Pays de la soif »...................... 50 à 55

Le petit Berger; Sganarelle; Triton et Naïade; Têtes d'amours. Gravures empruntées au « François Boucher » de M. Paul Mantz.................. 73 à 86

Les Plaisirs de l'hiver, eau-forte de M. Champollion, d'après Boucher; gravure tirée hors texte.. 74

Frise du Parthénon, en tête de page; Tête de Neptune trouvée à Éleusis; Chapiteau des Propylées d'Éleusis, en cul-de-lampe...................... 87 à 90

Fac-similé d'une estampe italienne du XVe siècle (Cabinet des estampes de Berlin). 93

Lettre A, tirée de « l'Histoire de Tobie », et bois divers tirés de « l'Histoire de la gravure », de la « Géographie » de Reclus et de « l'Histoire des Romains », publications de la maison Hachette...................... 95 à 104

Sainte Catherine, eau-forte attribuée à Rubens; héliogravure de M. Armand Durand, tirée hors texte.. 98

Paysage d'après Rembrandt, en cul-de-lampe................................ 104

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Encadrement composé d'après des fresques de Pompéi; Poterie noire archaïque de Chiusi; Vase de Macron et Hiéron; Statues votives de Tuf; Vase étrusque, en cul-de-lampe.................................... 105 à 121

Pages.

Deux Vues prises à la Villa Médicis, par Velazquez (tableaux du Musée de Madrid) : dessins de M. Scott, gravés par M. Gillot................ 125 et 129

Portrait de Juan de Austria, bouffon de Philippe IV, eau-forte de M. Rajon, d'après le tableau de Velazquez au Musée de Madrid; gravure tirée hors texte.. 126

Tête de page et lettre L, d'après des mosaïques du XIII[e] siècle; Ensemble de la Mosaïque de l'abside de Saint-Jean de Lateran; Figure du Christ, Saint Jacques le Mineur et Détails de l'Embrasure des fenêtres de l'abside, d'après des estampages de la Mosaïque : dessins de M. Charles Durand...... 131 à 145

Chasse au lion, dessin de Fromentin, fac-similé à l'eau-forte par M. Montefiore; gravure tirée hors texte.. 143

Étoffe et Galon d'or, en lettre, dessin de M. Gustave Julliot; Ivoire antique; Calice du XIII[e] siècle; Châsse de saint Denis : dessins de M. Paul Laurent, d'après des objets du Trésor de la cathédrale de Sens; Frise de cette cathédrale en cul-de-lampe... 149 à 163

Tête de femme de Bombay, en lettre; Mahratte : dessins de M. Basile Vereschagin .... 164 et 166

Bas-reliefs en bois de Pierre Vaneau : La Bataille de Vienne et la Glorification de Jean Sobieski; La Déposition de Croix (cathédrale du Puy)... 171 à 177

Lettre et cul-de-lampe composés par M. Catenacci.................... 181 et 184

Portrait de Richard Wagner, eau-forte de M. W. Unger, d'après la peinture de M. Lenbach; gravure tirée hors texte 182

Émilienne, par M. Saintin; la Rentrée des Bateaux de Pêcheurs, par M. Mesdagh : dessins des artistes, d'après leurs tableaux du Salon de 1879; Cul-de-lampe d'après Brébiotte.. 197 à 200

1[er] MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

Encadrement dessiné par Hans Holbein.. 201

Jeune femme à la fenêtre; Étude de vieille femme; Deux Études de femme pour la « Cruche cassée » ; Étude de mains ; Carte pour le centenaire de Godfried Schadow; Homme dormant sur la table d'une brasserie, à Munich : gravures en fac-similé de M. Gillot d'après des dessins au crayon et à la plume de M. Ad. Menzel.. 203 à 217

Auprès de la cheminée, eau-forte de M. P. Le Rat d'après le tableau de M. Ad. Menzel appartenant à M. H. Goldschmidt, à Berlin ; gravure tirée hors texte. 206

Les Divinités de Préneste, la Déesse nourrice et Déméter Kourotrophos (terres cuites de Capoue et de Pœstum) ; Monnaie de bronze de Capoue : dessins de M. Goutzwiller ; Peinture d'un vase étrusque en cul-de-lampe....... 219 à 228

Portrait de Marc-Antoine Raymondi, d'après une gravure sur bois du XVI[e] siècle; Titre d'un *Aulu-Gelle* des Alde................................ 229 et 231

Portrait de Millevoye, eau-forte de M. A. Gilbert d'après la miniature de Prud'hon, appartenant à M. Ch. Bayard, à Lyon; gravure tirée hors texte...... 238

Tapisserie de l'Adoration des Mages (XVI[e] siècle), en tête de page; Étoffe du XIII[e] siècle, en tête de lettre; Suaires de saint Savinien (X[e] siècle), de saint Potentien (XI[e] siècle), de saint Victor (VI[e] siècle), de sainte Colombe, et frag-

Pages.
ment de lectrin (XIIIe siècle); Mitre de Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry (XIIe siècle); Tapisserie des Couronnements (XVe siècle): dessins de M. Paul Laurent d'après des étoffes et tapisseries du Trésor de la cathédrale de Sens, gravés par M. Gillot.......... 241 à 257
Polyphème, paysage par Nicolas Poussin : dessin de M. Maxime Lalanne; Têtes d'enfants par Reynolds, en cul-de-lampe.......... 265 et 273
Sibylle samienne, peinture de la voûte de l'Église Votive à Vienne; Vue d'ensemble de l'extérieur de la même église, gravure de M. Gillot; Clef de voûte sculptée (id.), en lettre.......... 274 à 278
La Moisson et la Forge, dessins de M. Jules Didier d'après ses peintures exposées au concours de la Ville de Paris.......... 279 et 283
La Captivité, par Overbeck, en lettre; Faust et Marguerite, par Cornélius, en cul-de-lampe.......... 284 et 288
La Petite Fille au panier, eau-forte originale de M. Michetti d'après son tableau; gravure tirée hors texte.......... 290
Sceaux de Yolande de Flandre, de Louis le Hutin, de Philippe, comte de Valois et de Jeanne de France; bois empruntés à l'ouvrage de M. Demay.... 292 à 296

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Encadrement du XVIIIe siècle.......... 297
Objets d'art de la collection Walferdin : Buste de Mirabeau, par Houdon (dessin de M. Champollion); Jardins de la villa d'Este, fac-similé de deux eaux-fortes de Fragonard; l'Invocation à l'Amour, tableau de Fragonard (dessin de M. de Los Rios); Croquis à la sanguine et sépia (Contes de La Fontaine), par Fragonard; Bacchanale, fac-similé d'une eau-forte du même; Études de femmes, dessin de Watteau; Tête d'enfant, dessin de Greuze. — Gravures de M. Gillot.......... 301 à 322
L'Abreuvoir, par Fragonard, eau-forte de M. R. de Los Rios d'après un tableau de la collection Walferdin; gravure tirée hors texte.......... 302
Portrait de Fragonard, attribué à Mlle Gérard, eau-forte de M. P. Le Rat d'après une miniature de la collection Walferdin; gravure tirée hors texte... 318
L'éducation fait tout, sépia de Fragonard, de la collection Walferdin; gravure de M. Dujardin tirée hors texte.......... 310
Portrait d'Érasme, tiré de « l'Éloge de la Folie », illustré par Hans Holbein; Études de mains, du même, pour le portrait du Louvre; marque de Froben, dessinée par le même.......... 323 à 335
Lettre L dans une marque d'armurier; Suite de treize casques grecs, romains et gaulois de divers types, dessinés par M. Paul Gout.......... 336 à 352
La Maison de Raphaël dans le Borgo Nuovo, à Rome, d'après une estampe de Lafreri; Lettre et cul-de-lampe d'après Raphaël.......... 353 à 359
Exposition de la Société des Aquarellistes français : Tête de page et lettre d'après un éventail de M. Lambert; Trois Dessins de M. Jules Jacquemart d'après des vues de Menton et des environs; Les Fouilles, par M. Heilbuth; Le Fifre, par M. Detaille; Valet, par M. Louis Leloir; Pot de fleurs, par

Pages.
Mme Lemaire. Dessins des artistes d'après leurs aquarelles, gravés par M. Gillot.. 360 à 372
Date de construction du bailliage d'Aire, en lettre; Fragment d'une des portes de la cathédrale de Beauvais, par Jean le Pot; Vitrail de la légende de saint Eustache à Saint-Étienne de Beauvais, par Jean le Prince........... 373 à 376
Tombeau de Raoul de Lannoy, à Folleville, eau-forte de M. Eugène Sadoux; gravure tirée hors texte.. 374

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Encadrement tiré d'un livre de Jean de Tournes : Cul-de-lampe d'après Bréhiette.. 393 et 407
Sculptures du fronton ouest d'Olympie, par Alcamène : Restitution de la partie centrale du fronton, en tête de page; Tête de Pirithoüs; Statue de Pirithoüs; Buste de jeune Lapithe; Jeune fille couchée (dessins de M. P. Le Rat); Tête de jeune fille ; Jeune fille enlevée par un Centaure (dessins de M. Bocourt) : Gravures de M. Gillot.. 408 à 421
Exposition de dessins d'ornement au Musée des arts décoratifs : Dessin pour une tabatière (xviiie siècle); Encoignure de meuble, par Boule ; Fontaine, dessin du xviiie siècle; Frise, id.; Trophées, par Dumont; Projet de fontaine, par Oppenord; Projet de pendule et applique rocaille, par Meissonnier; Amour dans une barque, dessin de l'École de Fontainebleau, en cul-de-lampe.. 424 à 440
Le Concert, héliogravure de M. Dujardin, d'après une gouache de Lawreince, exposée au Musée des arts décoratifs; gravure tirée hors texte............. 430
Fac-similés de dessins empruntés à l'illustration inédite d'un exemplaire de l'« Affaire Clémenceau », appartenant à M. Alexandre Dumas : Frontispices, par M. Édouard de Beaumont et Gustave Boulanger; Encadrements, bois de pages et vignettes, par MM. Victor Giraud, Schlœsser, Bonvin, Bellel, Meissonier, E. Guillaume, Solon, Zamacoïs, Hédouin, Jules Jacquemart, G. Boulanger, Bouguereau, Cermak, L'Épine, Fortuny, Ballu et Chauvel : gravures de M. Gillot.. 441 à 463
Le Cimetière Montmartre et *Le Duel,* héliogravures de M. Dujardin, d'après deux dessins de Victor Giraud, pour l'illustration de l' « Affaire Clémenceau »; gravures tirées hors texte.. 446 et 462
Croquis de Fromentin, en-tête de page et lettre; Douar arabe, fac-similé d'un dessin au crayon, du même.. 464 et 472
Lettre A, dans le style du xvie siècle; Intérieur du théâtre de Bordeaux, d'après un dessin de Louis; Cul-de-lampe, d'après Dorat.................. 480 à 484
Dessin de M. Raffaelli, d'après son tableau (Exposition des artistes indépendants).. 485

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Pages.

Encadrement de miroir du XVIe siècle et cul-de-lampe, d'après un pendant de col du même temps.. 489 et 498

L'*Absence*, héliogravure de M. Dujardin, d'après une gouache de Lawreince exposée au musée des arts décoratifs; gravure tirée hors texte.................. 495

Vue des monuments de Rouen : tête de page composée et dessinée par M. Jules Adeline.. 499

Salon de peinture : Esquisse et deux dessins de M. Gustave Moreau pour sa Galatée; Fragment des Génies de la forêt, par M. Léo-Paul Robert; La Veuve de l'île de Sein, par M. Renouf; Groupe central de l'Accident, par M. Dagnan-Bouveret; Fragment de la Grève des mineurs, par M. Roll; Dante et Virgile aux Enfers, par M. Courtois; Assassinat de Marat, par M. Weertz : dessins des artistes d'après leurs tableaux ; gravures de MM. Gillot et Yves et Barrett.. 501 à 521

Mascaron de Jean Goujon à l'Hôtel Carnavalet, en cul-de-lampe; dessin de M. Letrône.. 524

Les *Fileuses*, par Velazquez; eau-forte de M. Gaujean, d'après le tableau du musée de Madrid; gravure tirée hors texte.................................. 531

Portrait du duc d'Olivarès, par Velazquez; dessin de M. A. Gilbert............. 529

Salon de sculpture : Bernard Palissy, par M. Barrias (dessin de l'artiste); Mgr Landriot, par M. Thomas (dessin de M. Bocourt); Byblis changée en source, par M. Suchetet (dessin de l'artiste); l'Adolescence, par M. Albert Lefeuvre (dessin de M. Saint-Elme Gauthier); Sainte Cécile, par M. Lombard (dessin de l'artiste); Judith et Holopherne, par M. Lanson (croquis de l'artiste).. 537 à 551

Œuvres de Viollet-le-Duc. Tête de page et lettre, d'après la maquette d'une frise de Pierrefonds; Étude de salle voûtée, d'après les « Entretiens sur l'architecture »; Autre étude (« Dictionnaire de l'architecture française »); Intérieur d'un appartement au XVe siècle (« Dictionnaire du mobilier français »); Étude de la structure d'un temple dorien; Inauguration de la maison (« Histoire d'une maison »); Cour de la maison ionienne (« Histoire de l'habitation humaine »); Aspect d'un palais moscovite au XVIe siècle « *l'Art Russe* ». 554 à 569

Portrait de Mme Pécoul par David, eau-forte de M. Jules David, d'après le tableau du Louvre; gravure tirée hors texte.............................. 575

Portrait de David, en lettre, d'après le médailon d'Edme Dumont; la Peste de Saint-Roch, tableau de David, et deux dessins du même : Portrait de Marat, et Figure nue pour la Distribution des aigles......................... 572 à 576

FIN DU TOME VINGT ET UNIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. [797]

